tudor olteanu

8907

Noul roman de la 1800 • Fețele realității romantice. Între istorie și fantastic • Roman pentru roman sau estetizarea ficțiunii • Realismul, artă a contrapunctului • Comedia actelor umane • Sociogonii românești. Dinamica spațiilor conflictuale • Renașterea polifoniei. Căile spre realitate • Verosimilitatea pierdută. Tentativele scientizării

morfologia romanului european în secolul al XIX-lea

editura univers

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TUDOR OLTEANU

MORFOLOGIA ROMANULUI EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Toate drepturile asupra acestei ediții sînt rezervate Editurii UNIVERS

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

23406 II 8902

MORFOLOGIA ROMANULUI EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

TUDOR OLTEANU

706373
B.C.U. IAȘI

București, 1977

Editura UNIVERS

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Casa ficțiunii nu are o singură fereastră, ci un milion — mai degrabă un număr incalculabil de posibile ferestre ; fiecare din ele a fost deschisă sau mai poate să fie încă deschisă în vasta fațadă a casei de către necesitățile viziunii individuale și datorită presiunii voinței individuale. Aceste deschideri, de forme și mărimi diferite, sînt toate așezate deasupra scenei vieții umane, încît ne-am fi putut aștepta ca reprezentările lor să fie mai asemănătoare una cu cealaltă."

HENRY JAMES, THE PORTRAIT OF A LADY

I. 23.406
Biblioteca de limbi clasice și moderne
T. II 8907

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. NOUL ROMAN DE LA 1800

„Ar fi o întrebare potrivită dacă poemul liric este cu adevărat poem, Pluspoesie, sau proză, Minuspoesie. Așa cum romanul a fost luat drept proză, tot astfel poemul liric a fost socotit poesie — ambele pe nedrept; cea mai înaltă, mai autentică proză este poemul liric."

NOVALIS, STUDIEN UND FRAGMENTEN, II, 327.

ÎNTR-O IMAGINE depărtată, o epocă literară transpare aproape exclusiv unitară. O lumină calmă emană dintr-o sferă căreia timpul i-a răpit mișcarea interioară. Întregul a fost supus ordonării, originalitatea unor individualități creatoare s-a topit într-o entitate culturală, iar etichetările, de un fel sau altul, își verifică suficiența. Prin reinterpretări succesive, a fost parcurs drumul de la operă la literatură. Se acceptă în general, indiferent de criterii sau termeni, că arta, ca și oricare vîrstă a ei, este *ansamblul de opere care au fost reținute*[1]. Astfel, dacă opera autentică refuză integrarea totală într-o categorie, literatura rămîne domeniul prin excelență al acțiunii sistematice. Într-o imagine apropiată, dimpotrivă, sînt amplificate datele irepetabile, căci viața operelor nu se reculege sub arcul de boltă al unei ordini literare, iar planul secund, al situării în univers, aparține unor clasificări contestate.

Distanța față de operă, faptul că actul cunoașterii este sau nu mediat de pre-judecăți globale, depinde nu atît de decalajul temporal dintre obiect și subiect, cît de condiția pentru care optează interpretarea. Desigur, pînă la Cervantes

[1] Cf. Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, Editura Univers, București, 1973, p. 22.

sau pînă la Thomas Mann, dimensiunile perspectivei diferă, adîncimea aducînd-o timpul. Mai mult chiar, sensurile ei se deosebesc. Lectura lui *Don Quijote* este filtrată de o literatură, pe cînd prin *Doctor Faustus* se caută instituirea uneia. Dar nu este mai puţin adevărat că, de vreme ce în ambele cazuri opera este — fie ca finalitate, fie ca premisă — plasată în centru, o mişcare gnomică poate fi substituită celeilalte. Privită din imediat, creaţia narativă din secolul al XVII-lea încetează de a mai fi doar un exemplu, de o originalitate reprezentativă, în schimb cea de a doua, văzută în zare, defineşte arta romanescă a secolului al XX-lea.

În fond, cele două imagini tind spre un echilibru, compensîndu-se printr-o suprapunere în care elementele fiecăreia rămîn distincte. Predominanţa uneia sau alteia, revendicată selectiv în opoziţia dintre istorie şi critică literară (cea dintîi consacrînd distanţarea, cea de a doua afectînd proximitatea), nu contrazice condiţia ideală. Istorizînd sau arhaizînd punctul de vedere ori, din contră, actualizînd opera, sensurile se presupun reciproc, fiindcă fără deschiderea spre contemporaneitate operele dispar din istorie iar orizontul cognitiv este marcat întotdeauna de o anume etapă a devenirii spirituale. Separaţia, deşi frecventă, este iluzorie, după cum contaminarea, ştergerea diferenţelor, conduce la falsificarea fenomenului literar. Sublinierea se impunea. Căci, omnivalabilă, proiectarea simultană a acestor două tipuri de imagini este în chip special necesară unui studiu despre romanul secolului al XIX-lea. Motivele, de o extremă diversitate, se aliniază în două serii, în funcţie de *situarea în vreme a secolului* şi de *modul de existenţă al romanului.*

În conştiinţa modernă, veacul al XIX-lea se distinge într-un fel specific sieşi. Fără îndoială, în decuparea lui din fluxul prefacerii literare, izolare provizorie necesară cunoaşterii, există dificultăţi de ordin general şi, deci, nespecifice. Dar fiecăreia i se adaugă o trăire unică, impunîndu-i-se un contur particular. Mişcarea înţelegerii este pretutindeni aceeaşi: „ceea ce în amintire cuprindem dintr-o scurtă privire, în realitate se desfăşoară şi se desface în acest lung

interval de timp" [2]. Delimitarea unui secol de literatură întîmpină riscuri similare. Dat fiindcă durata lui literară nu se suprapune peste seaca numărătoare a anilor, aşezarea hotarelor sale — faţă de anterioritate, faţă de posteritate — implică un grad de incertitudine. Cu atît mai mult, cu cît întinderea diferă în dependenţă de sistemul constantelor invocate drept criterii. Îndeobşte, incertitudinea, dictată de natura obiectului, este depăşită prin apelul la epocile de tranziţie, de constituire sau de dezagregare. Astfel, secolul al XIX-lea, al cărui debut este esenţial romantic, are adînci rădăcini preromantice în secolul al XVIII-lea. Judecata, deşi limpede în aparenţă, ascunde cel puţin două contradicţii. Pe de o parte, un preromantism elementar poate fi descoperit de-a lungul întregului secol al XVIII-lea [3], dar prezenţa sa este consemnată şi mult dincolo de 1800, ulterioară primelor generaţii romantice. Extensiunea se traduce în numeroasele dispute asupra formelor de periodizare, ca şi asupra existenţei sau inexistenţei unui „preromantism". Pe de altă parte, secolul lui Montesquieu, Fielding sau Wieland îşi prelungeşte elanurile (Goethe publică *Afinităţile elective* în 1809), dar fără să estompeze mutaţia fundamentală. Punctul de vedere este răsturnat, într-o etapă de început este înregistrat un moment de apus. Se profilează soluţiile extreme, deopotrivă eronate prin consecinţe : un secol este desfiinţat ca epocă literară fie prin distribuirea vîrstelor sale interioare răstimpurilor care-l înconjoară (este cazul reprezentativ în interpretarea secolului al XVIII-lea [4]), fie prin anexarea unor zone exterioare (exemplul predilect îl oferă secolul al XIX-lea [5]).

Există o selectivitate a etichetelor care segmentează epocile. Asupra veacului al XVIII-lea apasă o multitudine (al lumi-

---

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, Editura Academiei, Bucureşti, 1964, p. 690.

[3] Cf. André Monglond, *Le préromantisme français*, Librairie José Corti, Paris, 1969.

[4] Cf. Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie-Paris, 1923.

[5] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 164.

nilor, al filozofiei, al omului raţional, al unei extraordinare activităţi intelectuale etc.)[6]; celui ce îi urmează îi este definitorie absenţa sau evitarea acestora, resimţite ca restrictive. Răzbate din cuvintele lui Hegel şi un alt adevăr. Între dimensiunile impuse de păstrarea în memorie şi dimensiunile reale, dinainte ca fenomenul literar să fi fost „ridicat" într-o imagine, există o anume proporţie, o scară la care devine reprezentabil. Sînt veacuri desemnate printr-un nume — Pericle sau Ludovic al XIV-lea — şi nimeni nu le aruncă povara denominaţiei, acceptîndu-i-se, măcar parţial, utilitatea. Dar secolul al XIX-lea nu poate fi, spre exemplu, nici al romantismului — cu toate că se acceptă o prezenţă romantică (furtunoasă sau latentă, primă sau reluată) de-a lungul întregului interval — şi nici al realismului — deşi se susţine înfiriparea lui încă din 1830 şi se consideră că dezagregarea lui începe după 1890[7]. Oricare din apartenenţe, la care s-ar adăuga şi altele, l-ar mutila. Exersaţi în stabilirea succesiunii epocilor sau curentelor literare, istoricii descoperă că acest secol tulbură pînă şi mecanica simplă a consecuţiei. Urmîndu-i romantismului, prin vremea de cristalizare a doctrinei şi prin momentul de afirmare plenară, realismul nu rămîne niciodată singur. Cronologizarea cu orice preţ a conceptelor întîmpină în realitatea literară a secolului trecut prima rezistenţă imbatabilă. În fine, amestecul „stilurilor" — în opera lui Balzac sînt *şi* elemente romantice; la Scott apar *şi* componente realiste — complică şi mai mult ordonările tradiţionale. Nesupunerea secolului la acea rîvnită (din obişnuinţă) indicare printr-un termen unic, la segmentare sau la demonstrarea purităţii secvenţelor sale este pe deplin motivată. Pentru că dincolo de 1900, ia fiinţă o reprezentare a destinelor literare mult mai puţin aptă de a fi micşorată şi calculată după un singur model. Din posteritatea imediată, reducţia interpretării — firească odată ce intervalul s-a consumat iar punctele de vedere şi-au cîştigat exterioritatea — este încă limitată. Prea multe şi prea vii răsar faptele estetice pentru ca unei generalizări

[6] Cf. Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 6—9.

[7] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 250.

oarecare să nu i se contrapună, în mod reflex, numeroase amendamente. Căci secolului al XIX-lea îi corespunde în conştiinţa contemporană un timp interior prelung, întrecut doar de durata în care aceasta îşi răsfrînge felul de a trăi propria epocă. Fără însă a-l închide în perfecţiunea unei sfere şi fără a-l duce la distanţa liniştii contemplative, actul modelării sale rămîne perfect posibil, deşi puterea de nuanţare este solicitată mai intens decît în cazul unor proiecţii temporale mai depărtate.

Din postura mediană atribuită în viziune actuală secolului al XIX-lea rezultă primul set de premise pentru un studiu consacrat romanului său. Într-un sens, faptul că existenţa sa este încheiată a generat multiple încercări de a-i defini şi definitiva „natura". Există, se suţine, o *natură literară a secolului al XIX-lea* [8], irepetabilă în istorie şi constantă faţă de sine însăşi. Din „articulaţiile realităţii literare" rezultă o *ordine*, diferenţiată de celelalte printr-o „revoluţie a gustului". La fiecare margine a segmentului care-i atestă valabilitatea în timp se instalează o „ruptură". Unii insistă asupra celei de început: dacă „Literele reprezintă o Republică" iar „Literatura un Stat" (unde „literele" sînt ierarhizate şi integrate unei durate istorice), secolul al XIX-lea se naşte distrugînd o republică a literelor şi întemeind o nouă literatură [9]. Reîntemeierea caracterizează toate „naturile", specifică este însă „abolirea Republicii literelor" din epoca luminilor. Alţii subliniază ruptura finală: scriitorul de la 1910, sufocat de „lîncezeala" şi linearitatea deterministă a prozei din veacul trecut, execută moda literară epuizată, „reconciliindu-se cu un timp fecund în eşecuri şi fragmente" [10]. Cei dintîi, asemeni lui Thibaudet, vorbesc despre inexistenţa unor *epoci de regăsire;* ceilalţi, ca Virginia Woolf, susţin că absentează orice *posibilitate de reînviere.* Într-un alt sens, definitivările au fost şi sînt contestate. Accentul

[8] Albert Thibaudet, *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre,* în *Fiziologia criticii, Pagini de critică şi istorie literară,* E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 349.

[9] *Ibidem,* p. 346 şi 351.

[10] Virginia Woolf, *L'Art du roman,* Éditions du Seuil, 1963, p. 63 şi 72.

Biblioteca de limbi clasice şi moderne

cade nu asupra rupturilor, ci asupra continuității, ceea ce exclude atît problema redescoperirii, cît și aceea a resurecției. Pentru că, pe de o parte, prezența unor creatori aparținînd secolului al XIX-lea — a lui Balzac sau a lui Dostoievski, pentru a da doar două exemple — este modelatoare, fără a fi istorizată. Ignorînd imitațiile, lipsite prin condiție de valoare, se conturează în secolul nostru o filieră balzaciană sau una dostoievskiană. Acele revoluții ale gustului nu sînt niciodată unanime, căci, paradoxal, în domeniul originalității ele sînt extrem de lente. Apoi, pentru că ceea ce este socotit specific este denunțat ca fiind general. Predicatele cedate prozei de după 1910 — căutarea epuizantă a unei realități nemărginite, captate într-o „anume stare de epuizare și haos" și într-o formă a cărei „semnificație îi este străină" [11] — sînt aceleași ca și în definirea revoluției întemeietoare a romanului de la începutul secolului precedent. Chateaubriand în *Atala* sau Benjamin Constant în *Adolphe* cultivă una din valorile „care reînnoiesc în secolul al XIX-lea sensul operelor", statuată într-o „cartă constituțională a ideilor obscure", a „fluidității", a „freamătului lăuntric" [12]. Despărțite de detalii, judecățile îl pot presupune, ori nu-l exclud, pe Marcel Proust. Există o permanentă nevoie a romanului, ca spectacol al realității în care impresia de spectacol trebuie risipită, de a distruge convențiile, procedeele care au dobîndit aparența de artă. În măsura în care își instituie transparența, el se pretinde deschizător al unor porți, dincolo de ceea ce a fost ordonat, decupat, schematizat, într-un univers care — prin relativa deschidere — se vrea, fără să fie, un haos, ceva necreat ori „fără artă". Procesul este același, ceea ce îndeamnă și facilitează apropierile.

În esență, premisele de ordin istoric ale acestui studiu decurg din părăsirea celor două căi lipsite de finalitate. Există o *natură* sau o *ordine* a literaturii și, deci, a romanului din secolul al XIX-lea, dar ea nu este nici *opusă* și nici *brusc separabilă* de aceea a spațiilor temporale înconjurătoare. Este posibil ca la apariția lui *Hyperion* (1797) al lui

[11] *Ibidem*, pp. 63—67.
[12] Cf. Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 362.

Hölderlin romanul secolului al XIX-lea să se fi născut deja, este posibil ca *Ambasadorii* (1901—1903) lui Henry James să nu-i arate sfîrşitul. Dacă trebuie să fie o *natură*, nu opusă ci pur şi simplu alta, ea este mai degrabă o tranziţie neîntreruptă, luminată pe o porţiune în funcţie de opţiunile interpretării. Nu este vorba de a descoperi, izola şi numi perioade de tranziţie, pentru că operaţia nu ar face decît să reia în mic, dar mai concentrat, dificultăţile de ansamblu. Succesiunea generaţiilor — generaţia de la 1789, de la 1820, de la 1850, de la 1885 [13] — este şi ea insuficientă ; a-i încadra în aceeaşi generaţie pe Hugo şi Balzac este egal cu a trece peste o prăpastie nevăzînd nimic din ceea ce se află sub punte. Apoi, generaţiile literare „durează" diferit, iar longevitatea face ca diferenţierile să treacă în schisme. În vremea bătăliei pentru *Hernani*, Gautier era partizan al lui Hugo, dar mai tîrziu, după „campaniile romantice", destinele lor se despart. *Ordinea*, indiferent de nivelul de la care este înregistrată, nu anulează mutaţiile interioare, implicînd observaţia dinamică a convergenţelor şi divergenţelor. Balzac poate fi mai departe de Flaubert decît de Călinescu, iar Walter Scott mai aproape de Sadoveanu decît de Tolstoi şi chiar de Manzoni. Cronologia literară nu coincide cu aceea a literatorilor. Vîrstele secolului se cristalizează însă printr-un dialog continuu între felul în care fiecare a creat şi felul în care a „programat" creaţia, reluat într-un dialog secund, actual între o lectură nouă a operelor şi ceea ce a fost validat din excursurile doctrinare. Sensurile operei depăşesc declaraţiile programatice, chiar atunci cînd acestea din urmă exprimă ambiţii radical înnoitoare. Cînd scrie *Logodnicii*, Manzoni este emulat de stilul lui Scott, dar romanul nu contrazice limpezirile de mai tîrziu, cînd romancierul britanic este socotit promotorul unui gen hibrid de ficţiune. Înscrierea vîrstelor evită acele goluri presupuse de orice manifest în proclamarea unei noi realităţi literare. Abolirile, pentru a repeta termenul lui Thibaudet, sînt iluzorii. Din contră, trecerile sînt perceptibile printr-o nesincronizare între intenţie şi realizare. Registrul ideilor este altfel marcat de timp

[13] *Ibidem.*

decît totalitatea operei. În *Fragmentele* apărute în revista *Athenäum,* Friedrich Schlegel este mai nou decît în romanul *Lucinde.* Pe Chateaubriand însă *Eseul asupra literaturii engleze* şi chiar *Geniul creştinismului* îl apropie mai mult de experienţa spirituală a secolului al XVIII-lea decît *René,* deşi acesta era inserat şi concretiza ideile *Geniului.* Dintr-o perspectivă care elimină modul — în esenţă romantic — de a trasa istoria ca o succesiune de catastrofe, tensiunea devenirii este permanentă, sesizabilă în oricare moment al secolului, nu numai la începutul sau sfîrşitul său. Este adevărat, se crează în jurul lui 1880 o reacţie a romanului „împotriva propriilor sale procedee şi obiceiuri", dar nu „pentru prima dată de la apariţia sa" [14] şi nici măcar pentru prima sau singura oară în decursul secolului al XIX-lea. Inexplicabil, dar constant, sînt preferate atitudinile de la extremităţile intervalului. Ce se întîmplă la 1880 ? Se dă „mai multă atenţie nuanţei decît esenţialului" iar „cuvîntul Artă" devine un „drapel acestui efort spre adevărul difuz" [15]. În 1869, Flaubert denunţă „şmecheriile de execuţie" şi susţine că în operă primează nu unitatea, ci „diversitatea lucrurilor" (recunoaşte „prostia Liniei") [16]. Mai devreme, romanticii profesau o viziune asupra lumii compusă din „senzaţii infinite, incomprehensibile, simultane ale unei pluralităţi armonice" şi reflectată în „haosul desăvîrşitei creaţii" [17]. Faţă de mediile romantice unde respiră un erou croit din puţine şi mereu aceleaşi linii, climatele balzaciene reprezintă o aglomerare uriaşă de nuanţe, scîntei ale totalităţii reunite însă într-o „comedie". De fiecare dată, nuanţarea, desfăcînd un anumit mod de configurare a unităţii, se dirijează într-o altă direcţie, prin mijloace fondate pe un chip original de a reface esenţialul. Dar abia acestea sînt utile unei descrieri dinamice, difuzia, ca reflex al unei unicităţi în constituire, ne-

[14] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern,* E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 133.

[15] *Ibidem,* p. 135.

[16] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală,* Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 59 şi 128.

[17] Novalis, *Aus den Studien und Fragmenten,* în *Ausgewählte Werke,* Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, f. a., pp. 318—319.

putînd fi atribuită ca atare unui singur moment. A considera romanul secolului al XIX-lea de o esențialitate sufocantă, apăsătoare, este expresia nu numai a unei voințe arbitrare de a-l distinge cu tot dinadinsul de arta narativă ulterioară, pe baza unor impresii aparținînd unui tip de lectură diferențiat de cel adecvat sieși, ci și a-l separa de condiția de existență a romanului dintotdeauna. Înseamnă a-i ignora evoluția de-a lungul veacului, în virtutea unor esențe regăsite doar în posteritate. Deschizînd accesul în ficțiune prin sfidarea unor mode care tind să se permanentizeze, romanul — comparat de Stendhal, om al secolului al XIX-lea, cu „o oglindă purtată de-a lungul unui drum larg" [18] — se raportează la neîntrerupta sa istorie și, refăcînd contactul cu datele sale originare, își reflectă propriul drum.

După cum se poate ușor deduce, premisele de ordin istoric sînt strîns legate de acelea alimentînd înțelegerea unui mod de existență a romanului. Prezentul studiu este consacrat secolului al XIX-lea, așa cum acesta se desemnează *prin* și *pentru* roman. Romanul unei epoci, o epocă romanescă ori un secol de roman se conturează prin alăturarea criteriilor de ordin morfologic celor istorice. Este acceptată ideea, aproape instantaneu și în mai toate momentele istoriei sale, că nu există un roman în general, ci vîrste și etape ale acestuia. Un model al romanului — valabil de la origini pînă în prezent — pare imposibil, încît marea nedumerire, mereu exprimată, se concentrează asupra persistenței termenului, declarată nemotivată și creatoare de confuzii. O veche tradiție mai face și azi ca discuția asupra naturii romanești, într-o evoluție perpetuă, să se transfere într-o dispută în jurul unui termen, pretins imuabil.

În secolul al XIX-lea, o formulare din cele mai clare aparține lui Guy de Maupassant. Privind din apropierea finalului mutațiile romanului din veacul său, el apelează în prefața la *Pierre et Jean* (1888) la o evidență, insuficiența romanului ca termen: „Dacă *Don Quijote* este un roman, *Roșu și Negru* este un altul? Dacă *Monte-Cristo* este un ro-

[18] Stendhal, *Roșu și Negru*, E.S., București, 1950, p. 352.

man, *Crîşma* este şi el unul ? Se poate face o comparaţie între *Afinităţile elective* de Goethe, *Cei trei muşchetari* de Dumas, *Doamna de Bovary* de Flaubert. *M. de Camors* de O. Feuillet şi *Germinal* de Zola ?" [19] Caută „romanul în general" şi, firește, nu-l găseşte ; cercetează valoarea normativă dar îi constată absenţa. „Care sînt aceste faimoase reguli ? De unde vin ele ? Cine le-a stabilit ? În virtutea cărui principiu, a cărei autorităţi şi a căror raţionamente ?" Fără îndoială, unii din autorii menţionaţi — Stendhal, Dumas, Flaubert sau Zola — trăiesc în acelaşi secol, dar fiecare recrează romanul. Înţelegînd prin roman altceva, ei se diferenţiază după felul de a-l raporta la formulele narative nonliterare, după modul de a-l integra epicului şi după locul acordat în ierarhia speciilor sale. Pluralitatea formulelor sale de existenţă, chiar în interiorul unui secol, anulează tentaţia de a alcătui o legislaţie a romanului, asemănătoare cu aceea a tragediei. Ca dovadă, chiar marii legislatori ai clasicismului au evitat să-l normeze, lispindu-i ilustrele „bătălii". În jurul romanului nu se dă o bătălie, asemeni celei a lui *Hernani* (1830). Chiar în vreme de răscruce, cînd se ridică baricade programatice, el reface legături crezute întrerupte. Spre deosebire de poezie, unde fiecare val pretinde pentru sine puritatea, „romanul pur" este o aberaţie, neavînd cum să fie înscrisă pe stindarde. În cazul său, primează nestînjenită impresia de dispersare.

Pe această cale sînt luate în consideraţie doar formele accidentale ale unei generalităţi indescriptibile ; există *romane*, dar nu un *roman*, fie el şi limitat în timp. Dar într-o asemenea judecată se produc cel puţin două contaminări. În primul rînd, este reclamat proteismul genului, ignorîndu-se faptul că acesta rezultă dintr-o proiectare pe o suprafaţă acronă a unei succesiuni de date estetice. În al doilea rînd, echivalîndu-se devenirea cu aşezarea în ordine cronologică a unor exemple izolate, este respinsă constanta romanescului prin falsa probă a unor juxtapuneri întîmplătoare. Se pierde din vedere nu numai capacitatea sa de a se ordona în func-

[19] Guy de Maupassant, *Préface, Pierre et Jean*, Librairie Ollendorff, Paris, f. a., p. 3.

ţie de un partizanat estetic (deşi în planul ideilor se admite stratificarea), ci şi conexiunile dintre epoci. Dincolo de proteism, transpare o unitate funcţională a romanului de totdeauna ; dincolo de o originalitate ireductibilă ori de inovaţii spectaculoase, se descifrează presiunea modelatoare a unei vîrste de cultură.

Sincronic sau diacronic, unitatea romanului — „o carieră cu pîntec enorm dar finit" [20] — reprezintă un fundal pe care se profilează atît înnoirile impuse sistemului epic de către un creator, cît şi gradul de coincidenţă dintre resursele care îi determină ficţiunea şi tipurile de integrare a realităţii, specifice unei epoci anume. Fără această minimă convergenţă, romanul — indiferent de vremea în care a fost scris — ar înceta să-şi mai exercite funcţia esenţială (strămutarea într-o lume imaginară, percepută şi considerată ca reală), deoarece limbajul romanesc şi-ar pierde transparenţa. Or sensul estetic în activitatea romancierului este „viaţa, nu limbajul" [21]. Escamotînd etapele, moduri diferenţiate de transcriere metonimică a realităţii (realitate care nu este un dat, ci o construcţie), consideraţiile teoretice ar rata finalitatea căreia i se adecvează mijloacele, cele istorice ar uita tocmai relativa constanţă a acestora din urmă. În fiecare epocă şi pentru cititorul aparţinînd spiritualităţii ei, romanul se arată a fi o *artă fără artă*. De aceea, nu numai realismul secolului al XIX-lea impune o „estetică slabă" [22], abătînd atenţia de la invenţie, ci, la rîndul său, fiecare altă vîrstă romanescă. Deşi, cum va recunoaşte Champfleury [23], reproducerea naturii nu este decît o interpretare, romanul pretinde că oferă realitatea însăşi şi nu doar secvenţe verosimile pe o anume treaptă. Din afara epocii însă, lucrurile se schimbă : liberul acces în ficţiune se descoperă a fi o pătrundere mediată printr-o tactică narativă, evidenţiată prin generalizarea şi

[20] José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, în *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, vol. III, p. 388.

[21] David Lodge, *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge and Kegan Paul — Columbia University Press, London — New York, 1967, p. 5.

[22] René Wellek, *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 264.

[23] Vezi pp. 221—222.

istorizarea ei. Estetica romanului încetează să mai fie „slabă", individualizînd o vîrstă deja trecută. Oricînd, nu numai la Stendhal sau în secolul al XIX-lea, este romanul o oglindă. Dacă însă la constituire ea pare fidelă, distrugînd convenţii sau mode depăşite, timpul îi subliniază distorsiunile necesare. Distingînd realul de ireal, romanul constă în „determinări ale gîndirii" [24], ceea ce face ca expresia sa în proză să conţină conştiinţa de sine a unei vremi literare, cristalizînd o concepţie despre lume şi despre reprezentarea ei estetică.

Perceptînd efortul de *deliteraturizare* care dă unitate sistemului romanesc, interpretarea îi admite istoria. Căci, indiferent de situarea în timp a operei abordate, ea degajă un dialog dintre *vechi* (convenţie marcată) şi *nou* (convenţie nemarcată). O secvenţă din seria existenţelor romaneşti nu poate fi izolată, în definirea sa fiind necesară o triadă. Fără cărţile cavalereşti a căror mare victimă este cavalerul de la Mancha, fără valul epopeilor noneroice care-i succede, *Don Quijote* ar fi, practic, ilizibil. Tranziţia de la avertismentul lui Cervantes — „nici o istorie nu poate fi socotită proastă atîta vreme cît e adevărată" [25] — la testamentul celui care l-a trăit — „acum îmi dau seama de nerozia mea şi de primejdia în care m-a aruncat citirea acestor cărţi" [26] — constituie firul epic nu numai al acestui roman, ci şi, prin reluare, a întregii istorii a genului. Prin aşezarea într-o triadă, se vede necontenita trecere de la „redarea realităţii însăşi" la recunoaşterea unei ficţiuni care nu poate fi decît „parţial purificată de retorică" [27]. Întru început, adevărul estompează mijloacele, pentru ca apoi să se releve primejdia de a lua frumosul drept adevăr. La cîteva decenii după apariţia *Suferinţelor tînărului Werther*, nimeni nu se mai sinucidea citindu-l ; devenise un model *literar*. Romanul sentimental al secolului al XVIII-lea încetase să mai fie un „nou roman".

---

[24] Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 35—36.

[25] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 145.

[26] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1968, p. 109.

[27] *Ibidem*, p. 1300.

Unui nou roman, învechit prin literaturizarea tacticii sale narative, îi urma un altul. Dacă nu ar denota o perspectivă asupra romanului în mişcare, expresia *noul roman* ar fi pleonastică. Căci, pentru proză în general (vezi etimologia termenului de nuvelă [28]), capacitatea de a se arăta *nouă* reprezintă o condiţie fundamentală pentru a-şi îndeplini atribuţiunile mimetice. Dimensiunea temporală nu poate fi eludată nici chiar într-o gramatică a prozei care, dezinteresată de diacronie, vorbeşte totuşi de „contestarea sistemului precedent" [29]. Cu atît mai mult, un secol de roman, ca şi întreaga sa istorie, apare ca o desfăşurare a unor tipuri de nou roman în „inferenţă prin antecedent" [30]. Astfel, în datele întrebărilor puse de Maupassant, se poate înţelege de ce *Roşu şi Negru* este un roman dar în alt chip decît *Don Quijote*, de ce *Afinităţile elective* preced *Doamna Bovary* şi cum romanul „experimental" al lui Zola se desprinde şi provoacă alte „experimente".

Cel dintîi *nou roman* al secolului al XIX-lea se conturează, de la *Hyperion* (1797) al lui Hölderlin şi *Heinrich von Ofterdingen* (1799—1802) al lui Novalis la *Adolphe* (1816) al lui Benjamin Constant şi *Confesiunile unui opiomman englez* (1821) al lui De Quincey, în jurul lui 1800. Este vremea cînd Ludwig Tieck publică *William Lovell* (1795—1796), Friedrich Schlegel scoate *Lucinde* (1799), cînd Jean Paul îşi realizează opera narativă prin *Siebenkäs* (1796—1797) şi *Titan* (1800—1803) iar Chateaubriand prin *Atala* (1801), *René* (1801) şi *Martirii* (1809), cînd Doamna de Staël foloseşte în *Delphine* (1802) şi *Corrine* (1807) armele romanului, Foscolo se face cunoscut prin versiunile lui *Jacopo Ortis* (1799 şi 1802), Sénancour se ilustrează prin *Oberman* (1804) iar Eichendorff îşi descrie epoca în *Presimţire şi pre-*

[28] Pentru *nuvelă*, ca şi pentru engl. *novel* sau sp. *novela* („roman"), cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 51—54.

[29] Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 188.

[30] Cf. Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1975, p. 61.

zent (1815). Datele din extremităţi, văzute ca limite, nu spun nimic. Esenţial este că se concentrează un nucleu al atitudinilor prin care romanul răspunde unei noi realităţi şi modurilor ficţionale perimate, deşi cristalizarea doctrinei este întinsă în timp (*Geniul creştinismului* — 1801, *Prefaţa la Cromwell* — 1827), nefiind sincronică în diferitele literaturi europene. Se reclamă, fapt aşteptat, o eliberare a artei ; „a fi legat de un anumit conţinut şi de un mod de plăsmuire potrivit numai cu acest conţinut este pentru artistul de astăzi ceva ce ţine de trecut" [31]. Convingerea generală este că, odată cu secolul, începe o nouă literatură. Sub genericul *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*Istoria literaturii vechi şi noi* — 1812), Friedrich Schlegel vorbeşte despre această disjuncţie. Credinţa este că acum „artistul se găseşte deasupra formelor şi formaţiilor consacrate, determinate, mişcîndu-se liber pentru sine" [32].

Insurecţia romantică împotriva clasicismului (deşi despărţirea de clasicism consumase întregul secol al XVIII-lea) agită stindardul acestui argument suprem. August Wilhelm Schlegel în prelegerile *Über schöne Literatur und Kunst* (*Despre literatura şi arta frumoasă* — 1801—1804) *şi Über dramatische Kunst und Literatur* (*Despre arta şi literatura dramatică* — 1809—1811), Coleridge în *Biographia Literaria* (1819), Manzoni în prefaţa la *Il conte di Carmagnola* (*Contele de Carmagnola* — tragedie scrisă începînd cu 1816) şi *Lettre à M. C... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (*Scrisoare către M. C... despre unitatea de timp şi de loc în tragedie* — 1823) sau Hugo în preambulul care a întrecut în faimă drama *Cromwell* susţin, dincolo de diferenţe, că percepţia realului, a naturii sale, este aceea care justifică distanţarea de clasicism, amestecul genurilor, distrugerea regulilor, alăturarea frumosului şi a grotescului etc. Interogînd această „natură", afirmă Giovanni Berchet în *Lettera semiseria di Grisostomo* (*Scrisoare nu tocmai gravă a lui Grisostomo* — 1816), se poate constata că ea nu le oferă contem-

[31] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 614.
[32] *Ibidem.*

poranilor „nici gînduri, nici simţiri antice, ci sentimente şi principii moderne“ [33]. Separaţia genurilor nu este motivată de spectacolul unitar şi infinit al universului, regulile „unităţilor“ au risipit orice criteriu al verosimilităţii. Homer şi Pindar sînt nume de morminte, ale unor tipare defuncte. Focarul perspectivei este dat de *natura secolului.*

Conştiinţa apartenenţei nu şterge individualităţile dar conferă unitate epocii. Manifestările în timp diferă de la o ţară la alta, ca şi de la un destin creator la altul. Astfel, deşi se nasc la o diferenţă foarte mică (1766 şi 1767), Doamna de Staël şi Benjamin Constant se înscriu în mişcarea romanului — prin *Delphine* (1802) şi *Adolphe* (1816) — la o distanţă sensibilă. Graţie şi Doamnei de Staël, cînd Benjamin Constant îşi scrie romanul, ideile romantice aveau o altă răspîndire în Franţa. În schimb, Foscolo şi Brentano (născuţi în 1778) coincid prin *Jacopo Ortis* şi *Godwi* cu anii de apariţie ai lui *Atala* şi *René,* cu toate că Chateaubriand (1768—1848) apucase să trăiască, fie şi prin exil, experienţa Revoluţiei Franceze. Pe de altă parte, Restif de la Bretonne şi Sade sînt încă prezenţe vii (primul moare în 1806, al doilea în 1814), deşi, ca romancieri libertini, ei sînt de obicei excluşi din valul pregătitor al romantismului. Regruparea se produce în jurul unei negaţii violente („romantismul a declanşat repulsia“ [34]), transmisă apoi întregului veac. Convergenţa este însă evidentă şi în latură afirmativă. Constatîndu-se absenţa „unor reguli precise care să fondeze romanul“ [35], criteriul unităţii este transmis realităţii. Utilitatea şi valoarea ficţiunii sînt împlinite doar în „romanele care pictează viaţa aşa cum este“ [36]. În acest *aşa cum este* se subînţelege *noua realitate,* realitatea contemporană căreia romancierul îi datorează fidelitate.

---

[33] Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo,* Lanciano, 1931, pp. 110—112.

[34] Oskar Walzel, *Particularităţile formei romanului,* în *Conţinut şi formă în opera poetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 357.

[35] J.-S. Quesné, *Introduction à l'Histoire d'Adolphe et de Silvérie,* Pillet, aîné, Paris, 1822, p. V.

[36] Mme de Staël, *Essai sur les fictions,* în *Oeuvres,* Lefèvre, Paris, 1838, vol. I, p. 129.

Realitatea este, ca întotdeauna, arbitrul estetic al noului roman de la 1800. În fixarea aspectelor şi a dimensiunilor ei temporale se întîlnesc şi date unice, dar şi atitudini generale ale secolului. Faptul merită subliniat, întrucît este primul dintr-o serie prin care prezentul studiu va motiva existenţa unui roman al veacului al XIX-lea. Există o cvasiunanimitate în a considera că „de-a lungul întregului secol al XIX-lea se poate urmări repulsia contra structurii artistice severe a creaţiilor poetice" [37] ; în acest sens, romantismul, debut al „vîrstei moderne", este doar cel dintîi care îi exploatează efectele. Dacă programul său viza negarea clasicismului, atunci „unul din primele efecte ale dezorganizării idealului clasic nu putea fi decît de a repune individul în libertate, de a-i reda independenţa naturală" [38]. Noua realitate se configurează, aşadar, ca o condiţie a eliberării de sub dictatura mijloacelor consacrate. Validarea ei estetică se pune în termenii de *revoltă* şi *sinceritate*. În planul conştiinţei, revolta este alimentată de apartenenţa la epocă, ale cărei coordonate spirituale o individualizează. Romanul, în măsura în care se opune „vechiului roman" şi se adecvează contemporaneităţii, trebuie să o plaseze în centrul sistemului său de conotaţii. Adecvarea la *starea actuală*, explică Stendhal în *Racine şi Shakespeare* (1824), face ca „romanticismul" să ofere cititorilor „le plus plaisir possible" [39]. Exprimată, revolta dă impresia de sinceritate. Fără a declama suferinţa generată de spectacolul imediat al contradicţiilor, scriitorul nu este sincer iar romanul nu satisface verosimilul. Înscrierea în contemporaneitate prin revoltă şi sinceritatea în exprimarea ei sînt definitorii pentru arta romantică dar, totodată, pentru secolul în care triumfă. Poeticile realismului, spre exemplu, se bazează pe aceleaşi argumente („nu era o sarcină mică de a picta cele două sau trei mii de figuri proeminente ale unei epoci" pentru că pictura declanşează reacţia faţă

[37] Oskar Walzel, op. cit., p. 357.
[38] Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Librairie Delagrave, Paris, 1921, p. 388.
[39] Stendhal, *Racine et Shakespeare, Études sur le romantisme*, Garnier-Flammarion, Paris, 1970, p. 133.

de un „grup vinovat", spune Balzac [40], „eu nu cunosc decît sinceritatea în artă", declară Champfleury [41]). Astfel, dacă Ugo Foscolo aduce în literatura italiană prin *Jacopo Ortis* o „nouă sinceritate", el figurează „printre spiritele noi ale secolului al XIX-lea" [42]; dacă revolta romantică este certă, nu e mai puţin adevărat că toţi marii romancieri ai secolului al XIX-lea „au fost revoltaţi, iar măsura mărimii lor este stabilită în ultimă analiză pentru a corespunde gradului şi consistenţei revoltei lor" [43].

Raportarea la realitatea contemporană conduce la condamnarea prezentului social şi la refuzul unui tip de a considera arta. În secolul al XIX-lea — de la *René* al lui Chateaubriand, la *Doamna Bovary* al lui Flaubert şi pînă la *Învierea* al lui Tolstoi — romanul îşi asumă o „imoralitate" în viziune (insistînd asupra „tristului fenomen de descompunere morală ce atinge în epoca noastră numeroase elemente ale societăţii" [44]), cultivînd — faţă de propria-i filieră — o estetică a şocului. Desigur, „imoralitatea" nu aparţine oglinzii, specifică Stendhal, dar sublinierea are mai mică importanţă atîta vreme cît *Doamna Bovary* va fi mai întîi considerată lectură interzisă; desigur, imoralitatea dispare, după cum voinţa de a se depărta de modalităţile narative consacrate se uită. „Cruzimea" şi şocul epic sfîrşesc prin a fi asimilate, încetînd să mai apară ceea ce au fost. Ele însă au fost incluse în naşterea ficţiunii iar ignorarea lor nu e posibilă decît într-o lectură tîrzie şi indiferentă. Semnalarea lor paralelă este obligatorie pentru a înţelege devenirea romanului; paralelă, pentru că trebuie privit nu numai ceea ce se vede prin roman, ci şi romanul însuşi. Se pune deci problema specificităţii sale în secolul al XIX-lea şi, în interior, a celui de la începuturi.

---

[40] Balzac, *Avant-propos à la Comédie humaine*, în *La Comédie humaine*, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1965, vol. I, p. 54.

[41] Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1857, p. 3.

[42] Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, Arnoldo Mondadori Editore, 1962, vol. IV, pp. 233—234.

[43] Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, Hutchinson's University Library, London, 1954, vol. I, pp. 88—89.

[44] Lev Tolstoi, *Învierea*, E.L.U., Bucureşti, 1961, p. 86.

Deşi extinsă asupra veacului în întregime, afirmaţia că în cuprinsul său „putem vedea o artă care reacţionează împotriva societăţii sale“ [45] nu e decît un punct de plecare limitativ. Aici este un adevăr şi asupra acestei atitudini, reluate în diverse chipuri de-a lungul intervalului, vor reveni — în legătură cu Gautier, Stendhal sau Gide — capitolele următoare. Pentru romanul din jurul lui 1800 limitarea vine de acolo că el se împotriveşte, totodată, şi unor tradiţii româneşti, aşa cum acestea sînt figurate în conştiinţa momentului. Postura libertară de tip romantic favorizează expansiunea romanului, gen care respinge prin excelenţă orice severitate apriorică sau exces normativ. Imensitatea construcţiei sale, părînd învecinată haosului, seduce, atracţie din care se naşte „o vastă industrie a romanului“ [46]. Nu însă inegalabilă, cum se susţine, fiindcă şi „manufacturile“ din vremea lui Prévost sau Defoe se dovediseră extrem de productive. Pe de altă parte, afirmaţia că în această epocă geniul artistului „este eliberat de limitarea anterioară la o formă determinată de artă“ [47] stînjeneşte prin ilimitare. Oricît se proclamă (ce-i drept, la Hegel mai mult din necesitate de sistem decît din negaţie pasională) că „numai prezentul este proaspăt, [că] restul este şters“ [48], noul roman nu se poate despărţi ca totalitate de vechile „forme“, cu care dialoghează. Cultul noutăţii absolute nu împiedecă legitimarea sa prin precursori şi chiar prin invocarea — se va vedea imediat — unor pretinse modele. La intersecţia celor două premise, poate fi enunţată caracteristica fundamentală a acestui roman de început de veac — *limitarea sa prin supunere la condiţia ilimitată a poeziei.*

Despre o supremaţie a romanului în zorii secolului al XIX-lea se poate vorbi doar în măsura în care acesta este

---

[45] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 10.

[46] Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Librairie Armand Colin, Paris, 1967, p. 8.

[47] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. I, p. 616.

[48] *Ibidem*, p. 617.

o variantă a poeziei. „Ein Roman muss durch und durch Poesie sein", formulează Novalis emblema epocii [49]. Criteriile de tradiţie antică sînt părăsite şi, odată cu ele, o latură a elanurilor romaneşti din veacul luminilor. Dar numai o latură. Căci, în linia poeticilor neoaristotelice ale clasicismului, iluminismul subliniase hotarul dintre limbajul poetic şi cel al prozei, constatase periculoasa libertate în cel de al doilea tip de „potrivire a cuvintelor" (cum zice Huet în filiera lui pseudo-Longinus), alipind romanul teritoriului prozaic şi încredinţîndu-i ca folos doar moralizarea. [50] Dar în această vreme — cum s-a văzut — raportul dintre roman şi teoria romanului se asemăna cu un *qui pro quo*, eseurile sau consideraţiile teoretice văzînd în roman mai degrabă ceea ce ar fi trebuit să fie decît ceea ce era în momentul respectiv. [51] Încît, deşi lipsit de demnitatea versificaţiei (pentru că *mijloacele de imitaţie* nu se supun regulilor şi măsurii), deşi avînd ca *obiect al imitaţiei* un om în acţiune sine nobilitate şi cuvenindu-i-se doar comicul ca *ton al imitaţiei*, nu este de mirare că romanul — de la Prévost şi Richardson la Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre — ajunge să fie altceva, cultivînd tonul patetic, înnobilînd eroul umil şi discursul narativ prin muzicalitate. În plan teoretic diferenţa rămăsese categorică, „poezia şi proza nu au aceeaşi origine" [52]. În schimb, romanticii recurg, asemeni lui Novalis, la o reformă radicală în felul de a gîndi : *nu există decît poezie ; restul este non-poezie.* Romanul, ca specie de proză, nu poate fi decît poezie, pentru că proza ea însăşi este poezie. Poezia devine singurul predicat în definire. Opoziţia dintre poezie şi proză se traduce acum în distanţa de la *Pluspoesie* la *Minuspoesie.* Distincţia dintre cele două grade extreme ale existenţei estetice are o utilitate doar în plan istoric, atunci cînd sînt calificate judecăţi şi opere de

[49] Novalis, *op. cit.*, p. 319.
[50] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 149 şi urm.
[51] *Ibidem*, pp. 146—148.
[52] M. Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, Bibliothèque de Maire-Nyon, Paris, 1825, p. 224.

altădată. Astfel, „Voltaire este unul dintre cei mai mari minuspoeți care au trăit vreodată". Cînd însă se ia în considerație statutul ideal, atunci a socoti romanul drept proză (deci, minuspoezie) este un fals; „cea mai înaltă, mai autentică proză este poemul liric" [53], iar romanul trebuie să-i corespundă.

În posteritatea lui Boileau, Huet sau Le Bossu, definitorie era inferioritatea romanului față de poemul epic; autenticitatea sa era accentuată de refuzul emfazei poematice. Acum, visul său este de a se arăta un poem liric. Schimbarea termenilor de referință, chiar dacă la romantici este dublată de o conștiință antinormativă, nu poate ascunde un adevăr care, de altfel, a și fost repede descoperit: expresia prozei nu poate fi echivalată cu aceea a poeziei, lirismul prozei fiind altul decît cel poetic. În consecință, multe din romanele epocii au trădat intențiile novatoare. Printr-o altă teorie a romanului, la fel de clară în enunțarea principiilor, la fel de mioapă în perceperea detaliilor aberante, s-a născut un alt *qui pro quo*. Deocamdată însă, mai important este de văzut ce au vrut și ce au crezut că fac acești autori. Tentația lor a fost de a se arăta poeți în ipostaza de romancieri. Rostirea adevărului implică o responsabilitate vizionară (*prophetische Darstellung* îi zice Novalis [54]), statuată în ideea *sacerdoțiului poetic* [55]. În Europa de la răscrucea celor două veacuri se impune necesitatea ca romanul să fie și să fie considerat un poem. În Germania, Novalis o exprimase chiar în acești termeni. Posibilitatea era asigurată de aserțiunea că „poezia este cu adevărat realul absolut" [56]; creație a unui „tămăduitor transcedental", ea revelă construcția universală, idee care apare și la Schelling în *Philosophie der Kunst* (*Filozofia artei* — 1802—1803). Dacă viața lumii este un *mare poem*, romanul este asemenea lumii. „Cu cît

[53] Novalis, *op. cit.*, p. 316.
[54] *Ibidem*, p. 318.
[55] Cf. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain 1750—1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Librairie José Corti, Paris, 1973, p. 109.
[56] Novalis, *op. cit.*, p. 317.

mai poetic, cu atît mai adevărat"[57]. Aceasta este explicaţia de ce, în spaţiul francez, Chateaubriand recunoaşte în *Atala* sau *René* „soiuri de poeme"[58]. În Italia, o poziţie similară o are un Tommaseo[59]. Dar cum să se integreze romancierul în istoria universală a poeziei?

Înainte de toate, romantizînd, pentru că romantismul nu este un gen sau o fază de poezie, ci poezia însăşi[60]. Romantizarea (*Romantisierung*, zice Novalis) presupune o adecvare dublă a creaţiei, faţă de univers şi faţă de sine însuşi. Sensul major al romanului devine acela de a exprima *interioritatea*, eul în care este construită şi atestată viaţa cosmică. Tezele fichteiene nu reprezintă decît o statuare filozofică ducînd la ultime consecinţe o atitudine profund romantică. Dacă lucrurile decurg din reprezentare, din sentinţa goetheeană că romanul este o *epopee subiectivă* se reţine, accentuată, subiectivitatea. Universul romanesc tinde spre transcrierea unei aventuri în adîncurile firii, iar evenimentele narate nu sînt altceva decît secvenţe în descripţia unui peisaj interior. Pretutindeni se vorbeşte despre nevoia romanului de a recîştiga viaţa interioară, acel haos primordial din care renaşte continuu poezia universală. În *Des Romans*, Dampmartin îi rezerva „viaţa privată", în opoziţie cu „viaţa publică" a cărei roman este desemnat de istorie[61]. Din această formulare a relaţiei interioritate/exterioritate prin transfer într-una secundă, roman/istorie, se va alcătui — la Vigny sau Manzoni — o adevărată artă poetică a ficţiunilor istorice[62]. Esenţial este că, în această vreme, epicul este resimţit ca limitare „la zugrăvirea realităţii obiective şi a stărilor exterioare", problema fiind cum să se impună evenimentelor în succesiune „modul desfăşurării poetice", conform „materia-

[57] *Ibidem*, p. 317.
[58] Chateaubriand, *Préface de la première édition d'Atala*, în *Oeuvres complètes*, Garnier Frères, Paris, f. a., vol. III, p. 3.
[59] Cf. Francesco Flora, *op. cit.*, vol. IV, p. 507.
[60] Cf. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, în *Der Gotta'schen Buchandlungs*, Stuttgart und Tübingen, 1813, vol. I, pp. 240—241.
[61] Dampmartin, *Des Romans*, Ducauroy, Paris, 1803, p. 50.
[62] Vezi capitolul al II-lea.

lului liric" pe care îl revelă [63]. Şi în acest caz, Novalis recunoaşte întregul adevăr : „Lumea trebuie să fie romantizată" [64]. Definindu-se pe sine, romanticul se concepe în acţiune ; din acest motiv este reînviat clasicismul (apus încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea), pentru a-şi marca sensul acţiunii de re-generare prin distrugerea nu atît a unui sistem constituit şi inactual, cît a unei imagini asupra acestuia pe care el însuşi o falsifică prin prea multă claritate. A fi romantic înseamnă a romantiza. Aşadar, pentru sine, lumea nu este pur şi simplu romantică, ci ea trebuie redescoperită şi proiectată romantic. Ca un reflex, creatorul romantic nu se consideră un geniu primordial, autor al unui model etern şi inegalabil de artă, ci un urmaş contestatar, animat de o conştiinţă *modernă* şi profesînd o *nouă literatură*. De aceea, noul său roman ilustrează datele romantice nu în stare genuină, ci prin romantizare.

O sugestie fertilă prin care romanul putea să devină un poem al vieţii lăuntrice venea din partea modalităţilor narative cultivate de sentimentalismul din secolul al XVIII-lea : apelul la naraţiunea la persoana întîi şi, în cadrul ei, la formula epistolară. Reluarea concentrată a unor idei şi configuraţii rousseauiene va evidenţia imediat în ce măsură *noul roman* romantizează. Faptul permite atît sesizarea continuităţii, cît şi separaţia de precursori. Pentru Jean-Jacques Rousseau, unul din marii părinţi ai romantismului, *Julie sau Noua Eloiză* (1761) era, în latură negatoare, o reacţie împotriva „cărţilor efeminate care propovăduiau dragostea şi moleşeala" [65] iar, în latură pozitivă, o confesiune fără eufemisme a celui care a trecut prin întunecatul „labirint al vieţii umane". Actul confesiunii — redactarea colecţiei de scrisori — este dictat de voinţa de a străpunge măştile care-i falsifică individualitatea, dar şi de voluptatea de a o expune în profesiuni de credinţă. Descoperirea adevărului interior, ca şi depăşirea uneia din antinomiile spirituale ale veacului

[63] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. II, p. 477 şi 485.

[64] Novalis, *op. cit.*, p. 312.

[65] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, E.L., Bucureşti, 1969, vol. II, p. 280.

său (scopul romanului era „de a învăţa pe filozofi că se poate crede în Dumnezeu fără a fi ipocrit, şi pe credincioşi că se poate să fii necredincios fără a fi ticălos“ [66]) solicită *reveria* — acel „salt din veghe în somn, sau mai degrabă din viaţă în moarte“ [67], precipitare într-un „haos incomprehensibil“ în care este imposibilă distincţia dintre acum şi altădată, dintre Jean Jacques şi Rousseau, „judecătorul lui Jean-Jacques“. Deprinzînd de la Richardson arta epistolară, Rousseau îl depăşeşte, anulînd diferenţierea dintre timpul în care se narează şi timpul despre care se narează ; există un ritm în care epistolele se înlănţuie melodic, într-un timp unic, al confesiunii [68]. Elanurile sale se transmit urmaşilor romantici, odată cu întemeierea unui adevărat cult. Repulsia faţă de graţia artificioasă a rococoului, rejudecarea omului social prin originile sale naturale, oroarea faţă de falsele aparenţe (măşti, veştminte, decoruri de salon, aristocratism comportamental) sînt împărtăşite deopotrivă de romantici, dar sistemul în care sînt plasate este altul. Contradicţiile rousseauiene (natură/societate, individ/colectivitate, stare originar naturală/stare socială actuală etc.) nu reprezintă pentru aceştia decît un germene, ele neputînd fi depăşite, şi cu atît mai puţin în proză. Pentru că romanul autentic se ocupă nu de *incidente* (cum spune John Stuart Mill în *Ce este Poezia ?* — 1833), ci, la fel ca poezia, de *reprezentarea sentimentului* [69] ; pentru că finalitatea lor comună este de a capta „absolutele extreme“ [70], de a aşeza sub jugul poetic — cum se exprimă Shelley în *The Defence of Poetry* (1821) [71] — „lucrurile ireconciliabile“. Ca şi Monsieur Jour-

---

[66] J.-J. Rousseau, *Lettre à M. Vernes*, în *Oeuvres complètes*, Baudouin Frères, Paris, 1826, vol. XXI, p. 204.

[67] J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XIX, p. 126.

[68] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 289—304.

[69] John Stuart Mill, *What is Poetry, Thoughts on Poetry and its varieties*, în *Victorians on Literature & Art*, ed. Robert L. Peters, Appleton-Century-Crofts, New York, 1961, pp. 80—81.

[70] Novalis, *op. cit.*, p. 316.

[71] Percy B. Shelley, *În apărarea poeziei*, în *Opere alese*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 412.

dain cînd făcea proză, Rousseau făcea poezie fără să ştie, căutînd printr-un *songe philosophique* să contracareze luciditatea sterilă cu care se împăuna epoca sa şi să ateste în pofida literaturii libertine existenţa unui eros cosmic dincolo de imposibilitatea ascezei.

Reveria romantică, odată ce s-a produs saturaţia de psihologismul rousseauian, relevă mereu alte abisuri, pe baza altor date şi printr-un mecanism expozitiv amplificat în ambiţii. „De la psihologia pură la metafizică, o profundă conversiune a schimbat, la gînditorii romantici sensul cuvîntului *vis*." [72] El încetează să mai fie direct filozofic, aparţinînd înainte de toate poeziei, superioară filozofiei. Ca viziune a totalităţii cosmice, la Friedrich Schlegel, sau ca formă a creaţiei universale, la Schelling, arta — avînd drept axă supremaţia liricului — este o formă de cunoaştere a frumosului, pe cînd filozofiei îi revin doar punctele inferioare ale triadei — adevărul şi binele. Deşi armătura filozofică este atît de complicată, nu e greu de văzut aici o replică la Descartes sau Boileau, căci natura nu e numai „natură raţională" (divinitatea nu este exclusiv raţională), şi nici „fără artă", cum susţine *Arta poetică*. Drept efect, prototipurile sentimentalismului din operele lui Rousseau şi a rousseauienilor sînt integrate unei mişcări narative din care absentează, pe de o parte, opoziţia natură — artă (natura fiind ea însăşi operă de artă), iar, pe de alta, demonstraţiile antilibertine. De obicei, la izvoarele romantismului este aşezat, izolat, doar sentimentalismul, uitîndu-se însă faptul că existenţa sa se delimitează printr-un dialog cu literatura libertină a veacului al XVIII-lea şi că multe din tezele acesteia concordă cu programul romantic. Prin reevaluarea atitudinilor libertine, noua sinceritate se desparte definitiv de „bocetul" precursorilor sentimentali. În *Idei asupra romanelor*, Sade se pronunţase şi el pentru depăşirea „oboselii" sau a „blazării", scopul romanului fiind de a salva spiritul printr-un „extaz al gîndirii" şi de a ridica sufletul la înălţimea unicului idol — libertatea. Opera lui Restif de

[72] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 199.

la Bretonne avea la bază un program similar. Sentința sa este „nu pierdeți nici un individ", iar prin roman el caută „încîntarea instantanee", „dorința, regretul, visul și amintirea" [73]. În registrul acestor comentarii se disting termenii autodefinirii romantice. Luciditatea „sceleraților" va fi condamnată, dar imoralismul libertin rămîne o dimensiune necesară a purității romantice. Pentru că prin contrapunctul libertin al stării sentimentale, romanticul vizează — ca și un Sade — „să facă din erotismul său, fenomen individual, o atitudine socială valabilă pentru toți, să atingă prin particularitatea cea mai îngustă Universalitatea absolută" [74]. Prezența acestuia va fi analizată peste cîteva pagini — odată cu schimbarea la față a romanului personal impusă de romantici — în legătură cu *Adolphe* al lui Benjamin Constant. Dar încă din *Godwi* (1801—1802) al lui Clemens Brentano, reveria — veghe lăuntrică în spectacolul nocturn al firii, prin care se atinge inconștientul — este o alternanță imprescriptibilă între contrarii: între Madonă și Veneră (imagini deopotrivă adorate, dar una „în piatră" iar alta în incandescență senzuală), între stanțele lirice și pasta prozaică, între patos și ironie.

Pentru a descrie sistemul mutațiilor impuse romanului de către romantici, noua realitate construită prin inovarea în perimetrul unor formule consacrate (roman epistolar, roman personal), relațiile cu precursorii (cu presupusele modele românești) și presiunea exercitată de arta romantică a narațiunii asupra romanului din cuprinsul secolului al XIX-lea, un punct privilegiat de plecare îl oferă *Heinrich von Ofterdingen* (1799—1802) al lui Novalis. Datorită nu numai valorii acestei opere, influenței consemnate pînă la Eminescu [75] sau ideologiei literare care o generează, ci și pentru faptul, deloc neimportant, că este unul din puținele romane mari de la 1800 scrise la persoana a treia.

---

[73] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 384—402.

[74] Jean-Jacques Brochier, *Le Marquis de Sade et la Conquête de l'Unique*, Le Terrain Vague, Paris, 1966, p. 18.

[75] Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1971, p. 223.

Cînd scrie prima parte a romanului său (*Die Erwartung* — *Aşteptarea*), în conştiinţa lui Novalis era deosebit de vie impresia produsă de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* 1794—1796). Goethe era situat, cu autoritatea sa deja stabilită de „Luther al literaturii germane", în linia romantică, dar nu numai cu *Suferinţele tînărului Werther* (1774) — corespunzînd *Sturm und Drang*-ului — ci şi cu *Anii de ucenicie*, ceea ce reprezintă o denaturare. Dar o denaturare necesară (cel puţin ca strategie în vederea afirmării unei noi literaturi) şi efectivă, de vreme ce în *Franz Sternbalds Wanderungen* (*Peregrinările lui Franz Sternbald* — 1798) Ludwig Tieck îl imită iar Friedrich Schlegel îl salută ca deschizător de drumuri într-o recenzie din 1798. Chiar Novalis îl semnalează ca exemplu pentru căile romantizării [76]. Există similitudini de adîncime, una din dovezi fiind că partea a doua din *Ofterdingen* — *Die Erfüllung* (*Împlinirea* — publicată postum de Tieck în 1802) — reprezintă corespondentul *Anilor de drumeţie ai lui Wilhelm Meister* (1821). Dar tocmai aceste similitudini permit trasarea hotarului dintre romantism şi clasicismul weimarian, subliniind romantizarea. Căci Novalis era prea lucid pentru a nu medita asupra unui *Contra-Meister* şi, constatînd „poetica maşinărie" a acestei cărţi „atît de pretenţioase şi preţioase" [77], prea înzestrat pentru a nu scrie un *Anti-Meister*.

Pentru Goethe, *Anii de ucenicie* reprezintă un *traseu gnoseologic* pe care, parcurgîndu-l, Wilhelm Meister evoluează spre recunoaşterea unui centru de înţelepciune care ordonează organismul formelor. Absenţa naratorului din teatrul evenimentelor, exteriorizarea sa prin utilizarea persoanei a treia, este dictată de misiunea pe care autorul şi-o asumă, de a reliefa creşterea interioară a eroului. Treptele devenirii sînt specificate prin inserţia unor dialoguri cheie, pe care naraţiunea le adună luminîndu-se pe sine. De la *Télémaque* al lui Fénelon la *Émile* al lui Rousseau, ca şi la Marmontel,

[76] Novalis, *op. cit.*, p. 317.

[77] Novalis, *Die Auseinandersetzung mit Goethes „Wilhelm Meister"*, în *Ausgewählte Werke*, ed. cit., pp. 326—327.

Voltaire sau Wieland, stilul *pedagogic* consacrase în secolul al XVIII-lea această formulă narativă. Novalis o preia, dar pe linia *basmului*, basm care — printr-o reprezentare *profetică, ideală* şi *absolut necesară* — corespunde în întregime *canonului poeziei*[78]. Basmul dă un răspuns *Scrisorii de ucenicie* pe care o citeşte Meister : convingerii goetheene că „cine nu activează decît prin simboluri e un pedant, un ipocrit sau un cîrpaci“ [79], basmul îi opune amestecul său de „anarhie naturală, lume abstractă, univers al visului, concoziuni ale abstracţiunii“ [80], iar Novalis afirmaţia că „*Wilhelm Meister* este într-adevăr un *Candide* îndreptat împotriva poeziei“ [81]. Străbătînd ca basm infinitul populat de simboluri (acel *haos plin* despre care vorbea Friedrich Schlegel), *Heinrich von Ofterdingen* se dedică pătrunderii în *ciudata imagine a imperiului etern*, roman animat — cum arată cele două sonete care-l deschid — de această „prea înălţată aplecare“.

Spre deosebire de Meister, Heinrich von Ofterdingen — nume de menestrel din Evul mediu — este „somnolent“ („Du Langschläfer“, i se adresează tatăl său). Ceea ce, din punct de vedere romantic, indică superioritate. Situîndu-se în această ţară a nimănui, acoperită de fluxul infinitului şi refluxul finitului („Măsurat îi devenea luminii timpul ; dar fără timp şi fără spaţiu este domnia nopţii“ [82]), destinul eroului face trecutul să se resoarbă în prezent iar prezentul să se destăinuie eternităţii. Alura medievală a lui Heinrich, ca şi revelaţia ordinii poetice a lumii, este motivată de nemăsurarea reveriei. Medievalismul — prezent şi în *Franz Sternbald* — presupune, în mod categoric în gîndirea romantică, un *asentiment poetic* din partea cititorului pentru a accepta pătrunderea în straturile adînci ale vremii [83]. La

---

[78] Novalis, *Aus Studien und Fragmenten*, ed. cit., p. 319.
[79] Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 432.
[80] Novalis, *Aus den Studien...*, ed. cit., p. 319.
[81] Novalis, *Die Auseinandersetzung...*, ed. cit., p. 327.
[82] Novalis, *Hymnen an die Nacht*, în *Ausgewählte Werke*, ed. cit., p. 23.
[83] Vezi pp. 102—106.

Novalis însă, spre deosebire genul istoric cultivat de Scott sau Vigny, vălul temporalizat nu este decît conjunctura fericită a naraţiunii, altminteri romanul nedepăşind acel *illo tempore* al basmului. Visul înseamnă extensie (căci „veşnică este durata somnului" [84]), punctată de „opera pămînteană a zilei". Alternanţa deschide „ochiul vechilor poveşti", *Heinrich von Ofterdingen* fiind o expediţie în imaginar, ale cărei etape sînt marcate de dialoguri imnice despre noapte. Voluptatea conlocuţiei din numeroasele *Ciropedii* ale veacului al XVIII-lea (printre care excelează romanele lui Wieland) se păstrează, dar pedagogia este a visului. Faptul decide în cele din urmă şi imposibilitatea ca această operă a lui Novalis să fie considerată un Bildungsroman, ca *Wilhelm Meister*, întrucît visul este o aptitudine naturală, experienţa ulterioară doar confirmînd intuiţiile prime.

Înainte de a pleca spre căutarea de sine, în casa părintească, Heinrich este cuprins de somnul în care se declanşează suferinţa pentru *floarea albastră* şi, cînd se trezeşte („Trebuie mereu să revină dimineaţa ?" [85]), dialoghează asupra visului. Floarea nu a văzut-o nimeni dar, de vreme ce nelinişteşte, este prezentă şi trebuie tălmăcită. Heinrich ştie de la bun început că fără vise am fi mai puţin bătrîni, aparţinînd exclusiv unui timp posterior în care contactul cu absolutul este fie iremediabil pierdut, fie mediat de vechi poveşti şi scrieri. De la părinţi el preia, dincolo de incredulitate dar graţie ei, o adevărată gramatică a transpunerii infinitului în finit. Tatăl său trăise el însuşi un somn similar, însă — firește ! — în aerul sudului, la Roma. Acesta îl explică printr-o „maşină" : băuse un vin minunat (un elixir, dar nu diabolic ca Medardus al lui Hoffman [86], ci clasic) şi fusese încîntat de relatările asupra artei vechi, făcute pe înserate de un bătrîn iniţiat. Visul fusese acelaşi : o fecioară marmoreană, înconjurată de izvoare şi flori, printre care una stranie, inconfundabilă. Din acest tablou boticellian pe Heinrich îl preocupă doar culoarea unicei flori. Albastră ? Tatăl

[84] Novalis, *Hymnen an die Nacht*, ed. cit., p. 23.
[85] *Ibidem*, p. 23.
[86] Vezi pp. 164—168.

nu poate preciza, cu toate că-şi aminteşte explicaţia bătrînului că o floare albastră semnifică o ordonare cerească. Pentru fiu e clar : numai în planul secund al explicaţiilor, *floarea* este actualizată diferit şi urmează să fie atinsă, ea fiind ca simbol al eternităţii florale veşnică şi omniprezentă. Visul său accede dincolo de modurile istorice de a înţelege lumea, intrînd în imperiul naturii ca operă de artă — existenţă florală mereu regenerată de erosul cosmic.

Structura fiecăreia din treptele prin care visul prinde consistenţă rămîne aceeaşi. Consemnat într-o *naraţiune primă*, el solicită un comentariu, un *dialog prim* care se fortifică printr-o altă relatare, *naraţiune secundă* introducînd un *dialog ultim*, unde „argumentul" suprem îl oferă fie o stanţă poetică (un lied), fie o alegorie asupra poeziei. Călătoria lui Heinrich spre Augsburg este un pretext pentru a se adînci şi a înlănţui dialogurile despre sensul artei, deplasare interioară spre arhaicitate (stadiu în care natura cosmică îşi releva plenitudinea în muzica sensurilor). În piramida cunoaşterii, punctul superior al intersecţiilor este ocupat de poezie, voce în care răzbat ritmurile istoriei universale şi ale biologicului. Căci „orice natură poetică este natura" [87]. Fiecare etapă a acestei călătorii dialogale — asemeni întregului — parcurge drumul spre adevărul poetic. Într-un al doilea moment al conlocuţiei, Heinrich află parabola bătrînului rege care avea două înclinaţii — iubirea pentru fiica sa („expresie a melancoliei şi a dorului" [88]) şi suferinţa pentru poezie. În armătura narativă strălucesc două lieduri care, împărtăşindu-se din „spiritul cîntului" (Geist des Gesangs), explică apropierea dintre tînăra prinţesă şi feciorul crescut în numele ştiinţei naturii. Fructul este un Euphorion romantic, născut din iubirea muzicii şi a picturii, dar pentru care — răsturnare al horaţianului „ut pictura poesis" — poezie este în primul rînd muzică. Mai departe, întîlnirea cu cavalerii cruciaţi şi sensul noii cruciade în pregătire îi sînt tălmăcite într-un „Kreuzgesang" ; izvoarele cruciadei, „suferinţă din

[87] Novalis, *Aus den Studien und Fragmenten*, ed. cit., p. 320.
[88] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ed. cit., p. 109.

melancolie şi iubire", coincid cu cele ale poeziei romantice. În acelaşi decor medieval, o tînără orientală intonează un cînt al patriei pierdute. Pentru Novalis şi contemporanii săi, *patria absentă* este un topos relevînd o dramă actuală, stîrnită din convulsiile Europei de la răscrucea celor două veacuri. El apare şi la Chateaubriand în vremea exilului [89]. Pe o altă treaptă, un bătrîn miner (bătrîneţea este postura predilectă a iniţiatorului), căutător de comori, îi vorbeşte despre „divina îndurare" (die gottliche Barmherzigkeit) care structurează lumea minerală, iar din cele două „minunate lieduri" ale sale Heinrich pricepe de ce este necesar ca „chemarea fără voie spre cîntece să înflăcăreze iar muzica trebuia să fie o însoţitoare binevenită a minerilor" [90]. Datorită aceluiaşi bătrîn, replică a lui Jarno din *Wilhelm Meister*, eroul lui Novalis pătrunde în cavernă, „templul secret" al lui Goethe încorporat aici naturii, unde un om „fără vîrstă" cîntă imaginea eternităţii, descoperindu-i arhitectura umanităţii. Ceea ce la Goethe era o fantomă shakespeareiană (a „bătrînului rege al Danemarcei"), se transformă într-un conte de Hohenzollern, o autohtonizare nu lipsită de o motivaţie contemporană. Coborîrea în adîncuri — ca şi pentru Ulise din *Odiseea*, Enea din *Eneida* sau Dante din *Divina Comedia*, dar şi pentru Fătul-frumos al basmelor — e un mod de a privi viitorul, de a percepe infinitul dintr-o clipă a unui prezent oarecare. În fine, dacă Heinrich se născuse el însuşi din „natura poetică", întîlnirea de la sfîrşitul călătoriei de ucenicie cu marele Klingsohr (atenţie la etimologia internă: *klingen* „a suna, a răsuna", *Ohr* „ureche"), nume ce atestă supremaţia muzicii, reprezintă treapta cea mai înaltă, a reintegrării. Ea îl aduce lîngă Mathilde şi lîngă *floarea albastră* („Ce legătură ciudată există între Mathilde şi această floare?" [91]), în spaţiile pure ale poeziei (pentru Novalis timpul este spaţiu potenţat) pe care Klingsohr i le defineşte. În aceste pagini din prima parte a romanului, Novalis trasează o inegalabilă artă poetică a romantismului. De aceea,

[89] Vezi pp. 69—70.
[90] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ed. cit., p. 149.
[91] *Ibidem*, p. 187.

Klingsohr nu poate fi echivalat, cum fac unii, cu Goethe Organicismul este goetheean („Natura, a răspuns Klingsohr, este pentru sufletul nostru ceea ce un corp este pentru lumină", „oamenii sînt cristalele sufletului nostru" [92]), dar în caracterizarea „ţării romantice a poeziei" se aude vocea lui Novalis. Care este obiectul poeziei ? Întregul. Dacă limba este, în semne şi sonuri, un microcosm, sensul poeziei este de a descifra prin ea macrocosmul, intersecţie care creează o altă limbă, eliberată de prizonieratul mijloacelor deşi — faţă de sine — riguroasă. Adevărata (noua) poezie reface zborul evolutiv al naturii şi al umanităţii, şi, restabilindu-şi condiţia originară, priveşte „impulsul primordial al existenţei noastre" [93] — *iubirea.* Aruncîndu-se în haosul primar, romanticul se vrea contemporan cu facerea lumii, spectacol absolut al unei geneze reluate în infinite prezentări. „Nicăieri nu devine atît de clară nevoia de poezie pentru statornicia umanităţii ca prin ea. Iubirea este mută, pentru ea poate vorbi doar poezia" [94]. Ea este glasul unei tăceri ritmate de evurile într-o înlănţuire deschisă, de la mai mult decît minus infinit (*Zeit vor der Welt*) pînă la mai mult decît plus infinit (*Zeit nach der Welt*), a cărei noimă o exprimă *basmul.* Mathilde, deslueşte Heinrich, nu este decît imaginea secundă (prezentă şi terestră) a *florii albastre,* ea însăşi imagine (corp luminat) dar din imperiul *fabulosului* („alles Poetische muss märchenhaft sein" [95]), iar *Aşteptarea* sa se încheie nu întîmplător cu basmul poeziei (basm în care poezia deprinde sensul înalt al iubirii, „veşnica taină").

Logica înserierii acestor etape prin care Heinrich von Ofterdingen dezvoltă visul iniţial al florii albastre este acelaşi din *Imnurile către noapte.* Proza reprezintă o tranziţie şi o tensiune continuă spre poezie, rostul său fiind de a se lăsa ritmată şi condusă spre puterea versului. Aşa cum multe din romanele epocii luminilor păstrau caracterul unei colecţii de povestiri sau nuvele (avînd ca prototip *Decameronul* lui

[92] *Ibidem,* p. 190.
[93] *Ibidem,* p. 199.
[94] *Ibidem,* p. 200.
[95] Novalis, *Aus den Studien und Fragmenten,* ed. cit., p. 319.

Boccaccio sau *O mie şi una de nopţi*), romanul lui Novalis tinde să fie o colecţie de lieduri. Desigur, nu este doar atît, dar aici se vede o replică în felul de a concepe originile romanului. Înrămarea — amintind de aceea a sonetelor din *Vita nuova* a lui Dante — este mult prea importantă pentru a nu atrage atenţia. În succesiune, se reface ordinea universală. *Aşteptarea,* partea întîi şi singura terminată, constituie în roman *cartea naturii,* călătoria prin care Heinrich asistă la nenumăratele prefaceri de la lumea minerală spre umanitate. Comentariile reclamă imnurile, pentru a trece de la argumente la pura afirmaţie. Aceeaşi lumină se întrupează în „minunăţia regnurilor lumii" :

O soarbe sclipitoarea piatră
Veşnic nemişcată,
Planta care simte şi răsuflă
Şi animalul sălbatic,
Înfocat şi multiform ;
. . . . . .
Şi, înaintea tuturora,
O soarbe falnicul străin,
Cu ochi isteţi,
Mers legănat
Şi buze delicate şi sonore. [96]

Trecînd-o în cuvînt, poetul rămîne „piatră pură" (erodată, dar tare căci este egală cu sine chiar sfărîmată) [97], păstrează impulsul plantei („o mută artistă umană") [98] şi înfocarea animală. Totul răsare din acelaşi ocean al firii şi finalitatea urcării este rostirea, firește rostirea poetică a basmului, „căci este mai mult adevăr în basme decît în cronicile înţelepte". [99] Partea a doua a romanului, *Împlinirea,* neterminată, corespundea *cărţii umanităţii.* Din imperiul naturii Heinrich pă-

[96] Novalis, *Imn către noapte I,* în *Antologia poeziei romantice germane,* E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 50.
[97] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen,* ed. cit., p. 192.
[98] *Ibidem,* p. 168.
[99] *Ibidem,* p. 165.

şeşte în acela al istoriei, unde nimic nu este reversibil ori repetabil, pas care prin *Astralis* aparţine, de asemenea, poeziei :

> Acum o lume nouă începe să apară
> Lăsînd în umbră chiar lumina cea mai clară.
> Din mucede dărîmături s-arată,
> Lucind, un viitor prea minunat,
> Şi tot ce-a fost obişnuit odată
> Apare-acuma tainic şi ciudat. [100]

Înglobarea naturii şi a umanităţii în aceeaşi lume ierarhizată a spiritului, trasarea idealului estetic pe scara firii îl apropie pe Heinrich de Wilhelm Meister [101]. Similitudinea în acest plan este cu atît mai izbitoare, cu cît binomul *Aşteptării* şi al *Împlinirii* îl echivalează pe cel al *Anilor de ucenicie* şi al *Anilor de drumeţie*, încheiat de Goethe după Novalis. *Mişcării centripete* (*Aşteptarea* şi *Anii de ucenicie*) îi urmează *mişcarea centrifugă* (*Împlinirea* şi *Anii de drumeţie*), dualitate motrice rezultînd din aceea a fiinţelor. Acestea, „în măsura în care sînt corporale, gravitează spre centru", iar „în măsura în care sînt spirituale tind spre periferie" [102]. Partea întîi este la Novalis o călătorie în adîncurile naturale ; partea a doua aduce risipirea în istoria umanităţii, traiectorie care trece spre circumferinţe cu diametru din ce în ce mai mare, de la lumea medievală spre Elada şi Roma antică, apoi spre orientul mediteraneean şi cel indic. Cum se va întîmpla şi în *Anii de drumeţie*, existenţa universală se desemnează printr-o spirală şi Heinrich, ca şi Meister, ajunge prin memorie contemporan cu fiecare etapă a acesteia. Dar nu prin revelaţia unei provincii pedagogice, ci printr-o *legendă a secolelor* prin care respiră un Orfeu plecat să readucă floarea albastră. Firește, în deplasarea spre margini Mathilde dispare

---

[100] Novalis, *Astralis*, în *Antologia poeziei romantice germane*, ed. cit., p. 46.

[101] Cf. Emil Staiger, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zürich, 1952, vol. I, p. 208.

[102] Goethe, *Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister*, E.L.U., Bucureşti, 1972, p. 364.

şi, odată cu ea, distincţia dintre actualitate şi eternitate. Alternanţa din nuvela *Ucenicii din Sais* (*Die Lehrlinge zu Sais* — 1798), relatată în *Basmul despre Hyazinth şi Rosenblüt*, încetează. Heinrich nu se mai întoarce spre pămîntesc ci, purtat de fantezie, tinde spre soare, izvor al iubirii veşnice care, privit, orbeşte, convertind lumina în nesfîrşita „noapte a nunţii". De aceea, drumul astral duce „mereu spre casă" [103]. În aceste condiţii, „lumea devine vis, visul devine lume" [104] şi, dat fiind că tot ceea ce este abia gîndit se face imediat vizibil, partea a doua a romanului rămîne un proiect.

Neîncheierea lui *Heinrich von Ofterdingen* depăşeşte semnificaţia unui accident biografic. Ea dovedeşte limitele unei formule romantice, de o excepţională vigoare de-a lungul secolului al XIX-lea. Ambiţia era de a da o *carte a universului* [105], fapt în vecinătatea imposibilităţii de rostire. Chiar Goethe, al cărui destin a fost să împlinească ceea ce alţii nu au reuşit şi aceasta numai printr-o temperare clasică, atunci cînd scrie peste două decenii romanul drumeţiei lui Wilhelm Meister, îl subintitulează *Cei ce renunţă*. Echilibrarea se realizează prin intermediul unor tablouri pedagogice. Titlul şi construcţia se transmit la Eminescu în *Geniul pustiu* (început în 1868 şi 1869), care reia tentativa lui Novalis deşi nu ignoră izbutirea goetheeană. Regîndit în realitatea românească, Toma Nour („metaforă" a „întunericului din jurul meu") are şi el revelaţia luptei unui popor — cruciadei lui Novalis îi corespunde revoluţia lui Iancu — şi redescoperă cultul eroilor. Căutarea iubirii porneşte din aceeaşi oroare de *gîndire stearpă* şi *suflet rece* (ale unui om cu urechi „surde ca lutul", cu gură „mută ca pămîntul", cu ochi „orbi ca piatra" [106]), căutînd poezia, care învinge „cărţile colbăite". Pentru aceasta, îşi face *planuri de aur*, trăind dorul de a coborî în trecut („iar eu în mijlocul acelor capete încoro-

[103] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ed. cit., p. 245.
[104] *Ibidem*, p. 238.
[105] Cf. Wilhelm Emrich, *Der Universalismus der deutschen Romantik*, în *Abhandlungen der Klasse der Literatur*, 1/1964, Mainz, p. 10.
[106] Eminescu, *Proză literară*, E.L., Bucureşti, 1964, p. 118.

nate de părul alb al înțelepciunei, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune — preot durerilor și bucuriilor — bardul lor" [107]). Mathildei îi răspunde Poesis, „actriță de mîna a doua" (statură care amintește de *Vocația teatrală* a lui Goethe) dar nu mai puțin întruchipare a *idealelor pierdute* („floare și pasere, primăvară și basm de iarnă, albeața Nordului și flacăra Sudului" [108]). Și fiindcă „viața-i vis" iar „lumea-i visul sufletului nostru", eroul este liber să o ia la picior pe drumul cel mare împărătesc, într-un sens, spre ghețurile nordice (*Toma Nour în ghețurile siberiene*) iar, într-altul, spre evul mediu românesc (*Sărmanul Dionis*) sau spre anticul Egipt (*Avatarii faraonului Tlà*). Clipei eterne, Eminescu îi spune *clipa suspendată.* În chip original dar dintr-o nedezmințit romantică atracție pentru „fantasmagoriile basmelor" [109], răsare în a doua jumătate a veacului, din miezul poeziei eminesciene, un roman risipit al cărui erou este cuvîntul în căutarea întregului poetic. Ceea ce, în Europa, de la Novalis nu se mai întîmplase.

Prin acolada dintre Novalis și Eminescu se poate înregistra, dincolo de durata istorică și altitudinea valorică, condiția originară a romanului romantic în plenitudinea sa. În ambele cazuri, rîvna era de a da un sistem complet al implicațiilor conflictuale, convertind mișcarea epică într-una cosmică. De aici fragmentarismul, neîncheierea sau rămînerea la proiect. Se conturează însă prin acest con de lumină o etapă europeană a romanului din secolul al XIX-lea, al cărei sens major a fost de a conferi supremație poeticului prin formula *basmului.* La Novalis și Eminescu, raportarea romanului la ilimitarea poetică indica doar limitele exterioare, imposibilitatea de a sfîrși un roman al absolutului. Dar romanul romantic, încă de la nașterea sa, conține un dialog cu forța gravitațională care-i dă unitate universului său ; tinzînd spre o poezie universală, el nu poate lua ființă decît subliniindu-și

---

[107] *Ibidem,* p. 125.
[108] *Ibidem,* p. 138.
[109] *Ibidem,* p. 125.

limitele interioare, „căderea" în finit. Este un alt aspect al romantizării.

Deşi un Friedrich Schlegel vedea în *Anii de ucenicie* un model poetic al prozei, Goethe dezminte programul romantic, judecăţile emanînd din acesta, şi în *Anii de drumeţie*, construieşte o alegorie. Din punct de vedere romantic, era o renunţare. Încă din 1794, cînd apare un fragment, şi în 1797, cînd se tipăreşte *Hyperion sau Eremitul în Grecia* (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*), Hölderlin se opunea unei lecturi care să distrugă muzicalitatea textului prin interpretare alegorică. Dezvelirea, dincolo de sensul literal, a unui plan secund, al abstracţiunii, desfiinţează unicitatea enunţului melodic şi dă o falsă unitate romanului. Indistincţia dintre planuri o dă visul. Revelaţia idealului lumii antice, ca şi integrarea în consumul vital al prezentului, poartă pecetea aceleiaşi trăiri. Ca şi Ion şi Poesis din *Geniu pustiu*, Alabanda şi Diotima nu sînt întrupări alegorice, ci *relaţii* ori esenţe perceptibile ca atare. Alabanda nu trimite doar spre un cult al eroilor, ci, la fel ca şi Ion, moare luptînd pentru eliberarea poporului de sub stăpînirea străină (la Hölderlin, poporul grec); Diotima, ca şi Poesis, nu este doar imaginea unui concept, ci reprezintă „fiinţarea pură a forţelor vieţii" [110]. Alegoria alterează poezia, prin abstractizarea care o îndepărtează de „absoluta ei realitate", şi leagă romanul de depăşita epocă a luminilor. Cu alte cuvinte, îl limitează, furîndu-i esenţa poetică şi oprindu-l din devenire. Or, situîndu-l pe Hyperion la intersecţia dintre trecut şi prezent, Hölderlin caută viitorul, actualizează destinul umanităţii. Romanul este vizionar, căci romanticul — poet, filozof al unei naţiuni, cum spune Eminescu — îi „presupune în cîntec şi cuget" soarta — *libertatea* şi *civilizaţia* pe care „le aruncă apoi în raze lungi adîncimilor poporului" [111]. Efect contrar, tocmai această deschidere a romanului din responsabilitate faţă de contemporaneitate va fi resimţită, peste cîteva decenii, ca lipsită de verosimilitate, ca un abuz de profetism.

---

[110] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 268.

[111] Eminescu, *op. cit.*, p. 113.

Motiv pentru care Balzac, în 1842, ţine să precizeze că nu ceea ce va fi îl interesează, ci ceea ce este.

Romancierul de la 1800 se străduieşte să facă imposibilă lectura alegorizantă, obişnuinţă mentală în vremea lui Voltaire. El mizează pe o „viziune destul de frumoasă pentru ca toate lucrurile să apară *dintr-o dată* într-o relaţie de perfectă şi binefăcătoare armonie“ [112]. Una dintre cele mai importante soluţii, graţie şi suportului său teoretic, este urmată de Jean Paul Richter. Dacă izvorul ficţiunii nu poate fi decît „materia inepuizabilă“ în „multiplicitatea liniilor curbe“ [113], romanul se alipeşte poeziei. Indistincţia era la modă, şi fusese enunţată adesea, încă de la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Teoria generală a artelor frumoase*) a lui J. G. Sulzer, estetician cu care Goethe polemizase în perioada *Sturm und Drang*. Romanul trebuie să-şi definească însă *proteismul poetic* (Jean Paul vorbeşte, pe linia poeticilor baroce, despre Proteu), prin raportare la *dramă* şi la *ironie*. Operele romaneşti ale lui Jean Paul — *Die unsichtbare Loge* (*Loja invizibilă* — 1793), *Hesperus* (1795), *Leben des Quintus Fixlein* (*Viaţa lui Quintus Fixlein* — 1796), *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (*Picturi de flori, fructe şi spini sau Căsătoria, moartea şi nunta apărătorului de săraci F. St. Siebenkäs din tîrguşorul împărătesc Kuhschnappel* — 1796—1797) sau *Titan* (1800—1803) — şi a sa *Vorschule der Aesthetik* (*Introducere în estetică* — 1804) reprezintă două oglinzi paralele, în care se vede *romanul dramatic* şi *ironia romantică*.

Teoretizarea romanului prin comparaţie cu drama nu constituie o noutate ; noi sînt doar consecinţele pe care Jean Paul le extrage. Astfel, un Diderot sau un Laclos vorbiseră despre diferenţa dintre *acţiunea descrisă* şi cea *reprezentată* [114] şi despre superioritatea iluziei teatrale în

[112] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 221.
[113] Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, ed. cit., vol. I, p. 179.
[114] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 386—388.

profesarea adevărurilor (evenimentele, scoase din preteritul narativ, se desfăşoară sub ochii spectatorului), iar în epoca luminilor romanul scenic avea o istorie bogată [115]. De asemenea, în corespondenţa dintre Goethe şi Schiller se clarifică ideea (dar clarificare pe tipare aristotelice) că epicului îi revine ca scop estetic o desfăşurare lentă şi prelungită (*retardare*), dramaticului o succesiune rapidă şi directă. Pentru scriitorul epic, acţiunea este doar un mijloc de atingere a scopului şi, „drept urmare, el se va feri să trateze o temă care solicită intens şi pentru sine însăşi curiozitatea sau sentimentul participării" [116]. În schimb, Jean Paul vizează tocmai dimensiunile dramatice. Dacă dramaturgul conduce acţiunea spre deznodămînt (ceea ce în epică nu se petrece, „începutul şi sfîrşitul fiind deopotrivă însemnate"), în ipostaza de romancier el insistă asupra tensiunii către o rezolvare prin segmentarea naraţiunii. Pe linia lui Sterne, romanele sale dau viaţă unui vast sistem întreruptiv. Succesiunea *actelor*, izolate de spaţii albe, impune suspensul. În *Loja invizibilă*, ele se numesc *sectoare*, în *Hesperus caiete*, în *Quintus Fixlein fişiere* (sînt *15 fişiere cu o parte obligatorie şi cîteva „jus de tablette"*) ; în *Titan* sînt *perioadele Jobel*. În *Siebenkäs*, Jean Paul jubilează, făcînd „treceri", bucuros să jure — ca şi eroul său — că „diavolul a născocit căutarea iar mamă-sa mare aşteptarea" [117]. Fiecare act scoate în evidenţă — iluzie teatrală — o voce narativă distinctă, existînd o pendulare continuă între stilul înalt şi cel „jos", metaforic şi plat. Sînt sfidate toate adecvările aristotelice ; sectoarele sînt cînd ceţoase („nouratice" ar zice Eminescu), cînd seci, iar bucăţile cînd florale, cînd spinoase. Mutaţiile actualizează vocile într-un roman care, solicitînd intens, este dramatic.

În *Hesperus* sau *Titan* se întrevede în întregime construcţia de sine a romanului romantic. Baza, conturată în stil rococo, este dezvoltată prin romantizare. Noii generatori constituie

---

[115] *Ibidem*, pp. 264—273.

[116] Schiller-Goethe, *Corespondenţă*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 118.

[117] Jean Paul, *Siebenkäs*, în *Viaţa lui Quintus Fixlein*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 272.

o *trădare ironică*, o *lex inversa* [118]. La Jean Paul, în operă şi în consideraţiile teoretice, condiţia dramatică a romanului se află în dependenţă reciprocă faţă de ironie. Eliberarea de sub lenta continuitate şi „exclusiva" obiectivitate a epicului face loc „vieţii negative infinite" [119]. Comicul, revoltă împotriva finitului, devine, prin simultaneitatea sa cu pateticul, expresie a fanteziei poetice prin care este recuperată totalitatea universală [120]. Unind contrariile (infinitul în finit), ironia reflectă poezia, şi este ironie romantică numai în măsura în care — intervine citatul din Friedrich Schlegel — romantismul nu este un gen de poezie, ci poezia însăşi [121]. Spectacolul vocilor care se intersectează — spectacol reeditat de fiecare roman al lui Jean Paul — trasează obişnuitele opoziţii ce definesc poezia în gîndirea romantică (realism şi idealism, obiectivitate şi subiectivitate, interioritate şi exterioritate, raţiune şi afectivitate etc.). Dramatic (aici însemnînd obiectivare a subiectivităţii [122]), romanul se întoarce la izvoarele rîsului, care rezidă în fixarea a trei serii de gînduri într-un singur obiect: seria gîndurilor proprii, seria gîndurilor aparţinînd altuia şi seria gîndurilor atribuite altcuiva. Acestea sînt straturile în care se suprapun sectoarele, caietele, perioadele sau fişierele — paralele umoristice, cum le denumeşte Jean Paul, sau „închipuiri umoristice", cum le zice Eminescu [123].

Pentru a reliefa romantica domnie a subiectivităţii, protagonistul lui Jean Paul (Gustav din *Loja invizibilă*, Victor din *Hesperus*, Fixlein şi Siebenkäs din romanele care le poartă numele, Albano din *Titan*) este un erou donquijotesc, deci deopotrivă un antierou. Prin alăturare, dezeroizarea din epoca luminilor este compensată. Dubla natură, rezultînd din „paralela umoristică dintre realism şi idealism" [124], este exprimată în *Flegeljahre* (*Vîrsta ingrată* — 1804) de fraţii Vult

[118] Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, ed. cit., vol. I, p. 247.
[119] *Ibidem*, p. 184.
[120] *Ibidem*, p. 229.
[121] *Ibidem*, p. 241.
[122] *Ibidem*, pp. 315—317.
[123] Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în *Proză literară*, ed. cit., p. 32.
[124] Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, ed. cit., vol. I, p. 240.

și Walt, un soi de Castor și Pollux întruchipînd cele două atitudini care se caută reciproc. Cel mai adesea însă, personajul central fie că accentuează o latură (Fixlein și Siebenkäs — prizonieratul în imediat, umilința lui Quijana ; Victor — seducția idealului, zborul lui Don Quijote), fie că trece de la un pol la celălalt (Albano îl readuce pe Don Quijote la bunul simț al lui Quijana). În funcție de o situație sau alta, el este înscris pe o traiectorie educativă în care apar diverși mentori, fie pentru a delimita atitudinea opusă, fie pentru a expune alternanța între contrarii. De la ciropediile antice, prin *Agathon* al lui Wieland sau *Émile* al lui Rousseau, pînă la *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann schema este aceeași. Fixlein — care, dînd din „coada de pește (rațiunea)", și-a prescris „o cale rectiliniară prin talazuri" [125] — îi prilejuiește lui Jean Paul, în ipostaza de autor, anexarea unui articol despre forța imaginației unde adună argumentele folosite, în ipostaza sa „melancolică" de personaj, pentru a-l vindeca pe cumătru de spaima morții. Siebenkäs, biet apărător al celor de teapa sa, captiv în orizontul strîmt familiar, profită de prezența lui Leibgeber, replică libertină a Fratelui Lorenzo din *Romeo și Julieta*, care-i dă soluția ingenioasă a evadării prin moarte simulată. Victor dispune, ca antidot al exaltării, de argumentele înțeleptului Emanuel, care îi îndreaptă privirea spre romanticul *Todessehnsucht*. În schimb, Gustav are în față ambii termeni ai opoziției, posedatul Ottomar și ponderatul doctor Fenk. Exteriorizarea dublei naturi, deși mai complicată, apare și în *Titan*. Albano se modelează pe sine, experimentîndu-și elanurile prin Dian, personalizînd anticul kalokagathon, Roquairol, libertin iresponsabil în viață dar posedat de destinul său imaginar (se sinucide pe scenă, pentru a-și confirma plăsmuirea tragică), Schoppe, un Spiegelmensch care se distruge căutîndu-și individualitatea. Dar tot în *Titan*, Jean Paul atinge maxima complexitate în descripția sevei erotice care motivează existența protagonistului. Triada, în esență, se păstrează : treptei lui Schoppe îi corespunde Liane, icoană a iubirii prime care se autodistruge, celei a lui Roquairol titanida Linda, compro-

[125] Jean Paul, *Viața lui Quintus Fixlein*, ed. cit., p. 221.

misă de agresiunea libertină a acestuia, celei a lui Dian, Idoine, imagine a armoniei sudice. Nu este greu de văzut că între Liane şi Idoine există aceeaşi trecere pe care o face Faust al lui Goethe, de la episodul Margaretei spre cel al Elenei. În celelalte romane ale lui Jean Paul distribuţia valorilor erotice rămîne binară, fie exteriorizată (murind în aparenţă, Siebenkäs scapă de seaca Lenette şi se lasă fascinat de witzurile Nathaliei), fie încorporată într-o figură unică (Beate din *Loja invizibilă*, Clothilda din *Hesperus*, Thiennette din *Quintus Fixlein*). Dubla natură a eroului pretinde existenţa duală a Dulcineei. Oglinzile paralele sînt necesare, conştientizînd un contrapunct romantic, deopotrivă faţă de sentimentalismul şi de libertinismul veacului al XVIII-lea: idealizată, madona se risipeşte prin evanescenţă (replică la Julie a lui Rousseau); coborîtă în terestru, ea este o veneră stimulînd agresiunile (replică la Justine a lui Sade).

Romanele lui Jean Paul, oricît de ingenioase sînt în exploatarea romanescului, nu pot ascunde un adevăr: „arbitrara şi fantasta" formă a romanului şi conţinutul său de „experienţe trăite personal", chiar dacă se înfăţişează ca o „masă lipicioasă" [126], sfîrşesc prin a exclude orice surpriză. Ca şi în *Lucinde* al lui Friedrich Schlegel, se creează un sistem, de la care orice abatere este imposibilă. Toate sînt variaţiuni ale unui complet *manual erotic*, ale cărui resurse sînt în cele din urmă epuizate. În timp, el este încadrat de ucenicia lui *Wilhelm Meister*, căruia îi distruge figurarea alegorică, şi, de partea cealaltă, de educaţia lui Frédéric Moreau din *Educaţia sentimentală* [127], unde visul este învins de luciditate. De altfel, bovarismul flaubertian constituie o eşuare a ironiei romantice, în jocul dintre idealitate şi realitate triumfînd esenţa epică, prozaismul vieţii. Privit din ambele unghiuri, romanul romantic se înscrie într-o istorie a literaturii poetice, cum scrie un Eichendorff în 1857, după ce el însuşi în *Ahnung und Gegenwart* (*Presimţire şi prezent* — 1815) montase ca şi Novalis stanţe poetice şi culti-

[126] Ricarda Huch, *Romantismul german*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 248.
[127] Vezi pp. 358—361.

vase în *Dichter und ihre Gesellen* (*Poeții și tovarășii lor* — 1834) un conflict de o dramatică tensiune. Elanurile sînt generale, căci uscăciunii alegorice și arabescurilor epice ale rococoului, proza romanescă de factură romantică îi răspunde prin apelul la *basm* și, respectiv, la *dramă*. Corelate sau în contrapunct, acestea sînt determinate în conturarea celor două fețe ale romanului romantic, analizate în capitolul următor, romanul fantastic și romanul istoric. Polifonia și ironia jean pauliană conduce spre orchestrările fantastice (*Elixirile diavolului*) și „vandalismul literar" murresc (*Opiniunile despre viață ale motanului Murr*) din opera lui Hoffmann ; scriind despre trecut, Scott exploatează alura istorizată a poveștilor, iar Vigny un ritm narativ de o cadență dramatică. Alăturarea, oricît de surprinzătoare ar părea pentru epocile ulterioare, este o normă romantică, o stare originară confirmată de creația lui Ludwig Tieck. Este un alt dialog al romanului cu sine însuși, o altă încercare de a depăși ilimitarea sa poetică.

Dacă autorul fragmentarelor *Peregrinări ale lui Franz Sternbald* parcurge etapele esențiale ale spiritului romantic, fiind un „barometru și seismograf al mișcării" [128], romanele sale și succesiunea lor ilustrează fenomenul de romantizare a epicului. Căci, traducînd din Shakespeare (împreună cu August Wilhelm Schlegel) și Cervantes și emulat de Goethe, Tieck zidește — ca și Novalis sau Hugo — prin scrisul său o catedrală gotică [129], dar lasă să pătrundă în interiorul ei și o muzică a ideilor de tradiție barocă, dar și raționalismul iluminist. *Într-un sens*, Shakespeare reprezenta un imbold spre a opune antichității un ideal cultural desprins din trecutul național. În istoria culturii, Tieck caută, asemeni lui Friedrich Schlegel sau Jean Paul, poezia pură, romantică. Datorită universalismului ei, se consideră plasat în centrul lumii, de unde privește și se vede precedat de modelele sale literare. Lecturile shakespeareiene, fructificate în articolele și

[128] Richard Benz, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1940, p. 51.

[129] Cf. Ricarda Huch, *Die Romantik*, vol. I : *Blütezeit der Romantik*, H. Haessel Verlag, Leipzig, 1918, p. 270.

eseurile adunate într-o *Shakespeares Vorschule* (*Introducere la Shakespeare*), îi arată gustul pentru atmosfera medievală, pentru, feeric sau pentru fantastic. De aceea, Friedrich Schlegel, îl socotea un vizionar, „care-şi cunoaşte plenar profunzimile" şi e stăpîn pe „fenomenele miraculoase" sau pe misterele firii [130]. Vocaţiei teatrale a lui Wilhelm Meister îi corespunde, la Franz Sternbald, vocaţia picturală. Seducţia aparţine Nürnbergului din vremea lui Dürer, descoperit de Tieck în propriile sale peregrinări, avîndu-l alături pe Wackenroder. Pentru el, acest oraş dezvăluie, ca şi la Goethe în *Von deutscher Baukunst* (*Despre arhitectura germană*), sursele gotice ale artei autentice şi reprezintă o variantă a Kölnului, în al cărui dom Achim von Arnim intuia forma internă a artei romantice. Trecutul, ca efect al romantizării, aduce aura istorică a ideii. Călătoria spre contemporaneitatea lui Dürer vizează „natura poetică originară", iar abaterile prin Olanda sau Italia prilej de comparaţie a diferitelor medii şi tradiţii. Peregrinările lui Sternbald sînt lirice, iar pictura obiectivează un peisaj interior. *Într-un alt sens*, răspunzînd atracţiei pentru Cervantes, Tieck îşi defineşte preferinţa pentru personajele antieroice. El abordează basmul şi, în general, tonul povestirilor populare, găsind astfel posibilitatea de a împăca excepţionalul faptelor cu liniştea înţeleaptă a relatării. În nuvelele sale, cum este *Pietro von Abano oder Petrus Apone*, fantasticul indică adesea o cale de răsturnare a sublimului, din care cauză protagoniştii prozelor sale prind viaţă dintr-un amestec între visele eroice ale lui Don Quijote şi practicismul lui Sancho.

Înainte de a-l situa pe Ludwig Tieck prin *William Lovell* (1793—1795) în procesul de cristalizare a unui roman epistolar de factură romantică, o scurtă privire asupra operei sale narative în asamblu este de un real folos, întrucît verifică elanurile curentului şi metamorfoza generală a romanului. Pentru că la Tieck, vocaţia teatrală se răsfrînge asupra basmului.

---

[130] Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Athenäum, Berlin, 1841, p. 481.

Interesul său pentru forța de șoc a sublimului care deschide teritoriile imaginare îl îndreaptă, în *Eckbert cel blond* (1796) sau *Muntele Runelor* (1802), spre basm. Aici, realitatea poate fi miraculoasă iar miracolul o realitate, deoarece granițe dintre lumea interioară și cea exterioară nu există, iar logica narării este de a așeza în prim plan concizia muzicală a poeziei. Forma dramatică îi devine necesară, căci, pe această cale, elementul fantastic are o sporită putere de reprezentare, transformîndu-se dintr-o ipoteză sau supoziție într-un spectacol imediat. Așa apar basmele sale dramatizate, *Cavalerul Barbă albastră* (1796) sau celebrul *Motan încălțat* (1797). Era o soluție de îmbinare a sublimului cu grotescul, fapt esențial în gîndirea sa [131], de a face din lumea fantastică, totodată, un punct de reper pentru realitatea contemporană. Prin contrast, adevărul pare o mască, viața un teatru de marionete. Miraculosul e arma serioasă a unui ironist romantic, iar dramatizarea „nimic altceva decît o formă specifică de mediere" [132]. Comentîndu-și, în 1828, basmul dramatizat *Barbă albastră*, Tieck își recunoaște intențiile de a miza pe „efectul teatral" [133]. Vrea să „audă" voci, să așeze în fața cititorilor o scenă. Construcția dialogală apropie lumea fantastică de receptor, antrenîndu-l pe acesta în miezul conflictual. Obținerea efectului pretinde o răsturnare a planurilor, o ficționalizare a realității și o realizare a ficțiunii. Acestui resort dramatic îi este consacrată piesa *Lumea răsturnată*, unde Tieck introduce teatrul în teatru, după cum, scriind proză, inserează narațiuni în narațiuni. Eroii săi sînt ecouri ale acestei multiplicări, ei visează că visează, fapt care face din ei doar spectatori primi ai unor posibile evenimente. Prin renunțare la criteriul verosimilității sînt desființate limitele epice, creîndu-se un relief muzical al basmului care,

[131] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, Josef Mar und Komp., Breslau, 1826, p. VII.

[132] Clemens Heselhaus, *Die romantische Gruppe in Deutschland*, în vol. col. *Die Europäische Romantik*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972, p. 87.

[133] Ludwig Tieck, *Sämmtliche Werke*, Bazdry's europäische Buchandlung, Paris, 1842, vol. I, p. 1.

tinzînd spre poezia pură, spre „armonia modurilor“ [134], expune pendularea între visul existenţei prezente şi visul existenţei pierdute într-un univers sprijinit pe o axă unind liniştea astrală şi zbuciumul infernal. Contrariile, omniprezente în opera lui Tieck, dau naştere unui dublu registru. Ilimitarea poetică este temperată prin reprezentarea dramatică, ridicarea spre sferele reveriei e minată de „nebuna melancolie“ a ironiei.

În *William Lovell,* dublul registru scoate în evidenţă atît originile romanului epistolar romantic, unde participă deopotrivă sentimentalismul şi libertinismul veacului al XVIII-lea, cît şi căile urmate de această construcţie romanescă sub auspiciile romantizării. Motivele care-l fac pe Tieck să aleagă formula epistolară coincid cu acelea invocate de Richardson, Rousseau sau Goethe în linia sentimentalismului, de un Laclos în filiera libertină. În caligrafia scrisorilor se descifrează trăirile intime ale personajelor, colecţia lor reprezintă o amplă confesiune. Identitatea dintre narator şi personaj, evitarea decalajului temporal pe care îl implică preteritul narativ, transferarea conflictului de la nivelul relatării în acela al interferenţei scrisorilor sînt tot atîtea date care nu puteau rămîne străine romantismului. Numai că, fapt contrazis de teoria „dramatizării“, în această direcţie romantizarea echivalează cu o renunţare la polifonia epistolară din *Clarissa Harlowe* sau *Legături primejdioase.* Pluralitatea corespondenţelor (a cuplurilor în interiorul cărora se face schimbul de scrisori) se reduce la maximum, adică la înserierea unor epistole cu o unică semnătură, adresate unui cititor imaginar (absent din cîmpul romanului, de vreme ce nu redactează el însuşi scrisori). Se ajunge, în chip paradoxal, la situaţia de la care plecase romanul secolului al XVIII-lea, la monocromia *Scrisorilor portugheze* din celălalt veac. *Suferinţele tînărului Werther* (1774) prefaţase o asemenea reducţie, dar simplificarea devine cu atît mai pregnant înnoitoare, cu cît în rest străluceşte încercarea de multiplicare a unghiurilor narative. La Foscolo şi Sénancour, structurarea

[134] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition,* The Norton Library, NewYork, f. s., p. 94.

epistolară revine la solitudinea epică a romanului la persoana întîi, un stil de transcriere a unei confesiuni neîntrerupte. De aceea, frecvența primei persoane în cadrul noului roman se datorește nu numai influenței romanului personal de la Prévost la Louvet de Couvray, ci și saturației provocate de alambicatele epistolografii în care excelase epoca precedentă. Pentru romancierul romantic, solilocviul este mai verosimil decît relatarea impersonală iar adevărul se naște dintr-o unică perspectivă subiectivă, dintr-un eu absolut. În această latură, limitarea reprezintă o soluție modernă, o reacție împotriva „falsei sentimentalități" [135] pe care Tieck o denunță, avertizînd însă și asupra pericolului închiderii în sine pe care romanul romantic nu va reuși să-l evite.

Modelul lui Tieck este sentimentalistul Richardson. După cum indică și similitudinea onomastică, Lovell îl continuă pe Lovelace din *Clarissa Harlowe*. Asemănătoare este baza conflictuală, seducerea Rosalinei amintește de aceea a Clarissei. Epistolele consemnează visele nocturne ale lui Lovell, prizonier al lumii sale imaginare. La Tieck însă, sublimului pasional i se adaugă o dimensiune libertină. Întrucît pentru Lovell — ca și pentru Franz Sternbald sau Heinrich von Ofterdingen — viața este un vis, o proiecție a eului, realizarea erotică devine imposibilă. Consecința e importantă, pentru că aici nu există replica pămînteană a florii albastre. Sub influența lui Restif de la Bretonne, autorul îi acordă personajului său o mișcare libertină, în care erosul nu e decît un joc de o voluptate efemeră, fără să aibă puterea de a consola. Lipsește patetismul suferințelor morale din *Clarissa* sau *Noua Eloiză*, disputa fiind transferată în universul umbrelor. Lupta se dă între visul sublim al copilăriei pierdute și visul grotesc al irealizării prezente. Un Werther libertin, Lovell rămîne suspendat în vid, pradă unui subiectivism absolut. Aici se recunoaște relația dintre Tieck și ideile filozofice ale lui Fichte, semnalată încă de Friedrich Schlegel. Pentru că nu are forța de a pătrunde în viața lumii, eroul se sufocă într-o atmosferă de plictis libertin (o dată mai mult, floarea albastră îi va fi necesară lui Novalis). De esență fichteeană, sinu-

[135] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, ed. cit., p. VIII.

ciderea sa este, cum arăta Jean Paul, doar „o sinucidere gramaticală a eului“ [136].

Pericolul real al romanului romantic, în speță al romanului epistolar, este tocmai această sinucidere gramaticală. Murind, eroul încetează să mai redacteze scrisori, iar romanul se sinucide. Finalul său este din această cauză o intrare bruscă în tăcere, protagonistul dispărînd simultan cu plăsmuirea. Nu întîmplător, romanul lui Foscolo poartă titlul de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (*Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* — 1802). De asemenea, nu întîmplător diferența față de prima versiune, *Vera storia di due amanti infelici* (*Povestea adevărată a doi amanți nefericiți* — 1798), se traduce prin reducția amintită mai sus. În forma definitivă, intervențiile lui Lorenzo Alderani — prieten al lui Jacopo și partener al dialogului imaginar — sînt minime, restrînse la cîteva indicații sumare care prefațează și epilogheză colecția epistolară („publicînd aceste scrisori, încerc să înalț un monument virtuții“ [137]; „noaptea m-am tîrît în urma cadavrului pe care trei muncitori l-au îngropat pe dealul cu pini“)[138], făcînd totodată trecerea între scrisori prea depărtate de tăcere („Tu, Cititorule, te-ai împrietenit poate cu Jacopo și dorești să afli povestea iubirii lui“) [139]. În ediția primă, alcătuită pe gustul unui public exersat în arta intersecțiilor epistolare de stil rococo, sistemul introductiv este mai complicat, se fac trimiteri la însemnările lui Jacopo făcute pe un text din *Werther* iar scrisorile acestuia sînt amestecate cu altele, purtînd semnătura Teresei, ale lui Angelo S. Foscolo face trecerea spre ceea ce el însuși va defini în 1809 ca fiind specific noii literaturi : romanul, ca formă de imitare a omului, expune un adevăr care rezultă nu din juxtapunerea unor afirmații ci dintr-o trăire puternică („omul nu știe să trăiască, nu raționează, nu măsoară dacă nu simte ; și n-ar putea nici să simtă și nici să imagineze fără pasiuni,

[136] Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, ed. cit., vol. I, p. 262.
[137] Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, E.L.U., București, 1966, p. 35.
[138] Ibidem, p. 237.
[139] Ibidem, p. 128.

iluzii şi erori") [140]. De aici solitudinea vocii lui Jacopo Ortis, căci cuvîntul trebuie să fie dominat de „energia şi lumina ideii" [141]. Se naşte o nouă verosimilitate, axată nu pe motivaţia exterioară a actelor, ci pe intensitatea vibraţiei lăuntrice. Romanul, cutie de rezonanţă, transpune eul în macrocosm, într-o muzică a sferelor care striveşte în cele din urmă individul şi-i sugerează că fericirea „stă în aparenţa goală a lucrurilor care-l înconjoară" [142].

În linii mari, fabula romanului lui Foscolo nu diferă de aceea din *Hyperion* sau *Heinrich von Ofterdingen*. Ortis, mistuit de iubirea pentru Teresa, construieşte o imagine a lumii, experimentînd tragic în propria-i viaţă mişcarea universală. Sursa şi finalitatea existenţei se reunesc într-o dialectică erotică, a împlinirii şi a pierderii de sine. Ca şi la Hölderlin sau Novalis, ratarea erosului vulgar dobîndeşte o importanţă primordială, ea fiind aceea care deschide în faţa eului spectacolul universal. Similitudinea dintre lumea lăuntrică şi „armonia solemnă" a naturii se traduce prin fantezie („închipuirii îi place să colinde veacurile şi să stăpînească un alt univers") [143], rod al etern neschimbătoarei *voinţe a inimii*. Atracţia produce distanţarea de rolul „tîlharului mărunt" ; din aceeaşi *teamă de josnicie* [144], eroul refuză să joace pe scena *veacului corupt* dar, totodată, suspectează şi „măreţia istorică şi respectul cuvenit antichităţii" [145], descoperind în opera timpului acţiunea unei „universale scelleratezza" [146]. Prin obiectivare, imposibilitatea consumului erotic prinde contur, pe un tipar poetic cunoscut din vremea dulcelui stil nou, în imaginea unei madone intangibile. Condiţia ei terestră denunţă fatala pierdere a purităţii (Teresa se mărită cu un oarecare Odoardo), esenţializînd obstacolul matrimo-

---

[140] Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'uffizio della letteratura*, în *Le Prose*, Remo Sandron-Editore, Palermo-Roma, 1926, p. 82.
[141] Ibidem, p. 97.
[142] Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, ed. cit., p. 75.
[143] *Ibidem*, p. 41.
[144] Ibidem, p. 69.
[145] Ibidem, p. 40.
[146] Ugo Foscolo, *A Bonaparte*, în *Prose*, ed. cit., p. 210.

nial — definitiv, după logica basmului). De aici, eliberarea lui Ortis de a străbate infinitul negațiilor și de a se exersa în cultul neființei (în final, se sinucide). Obstacolul, insurmontabil altfel decît prin transcedere a vieții, este punctul de intersecție al axelor pe care se înlănțuie opozițiile, făcînd trecerile de la umilul efemer spre absolutul celest, de la afectivitatea individuală spre suferința generală. Se verifică dualitatea din ordinea lucrurilor : iubind cu „cea mai nemărginită spaimă și cea mai nemărginită speranță", omul își dezvăluie chipul de „animal tiranic", furtuna sufletească iscată de „imaginea frumuseții" face să țipească durerile (o dublă negație din care răsare „osteneala, toropeala de mormînt" [147]). Setei de viață i se alătură întunecarea minții, istovirea sufletului și *dorul morții* [148] (acel *Todessehnsucht* novalisian). Solitudinea — amplificată de situarea într-un peisaj cosmic (la Foscolo, în stil romantic, natura incită simțurile nu prin elemente decorative, ci prin arhitectura abisalității [149]) și perspectiva dezolantă a Italiei fărămițate — este un reflex al „nevoii de comunicare", atît de viu resimțită de „animalul esențialmente uzurpator" [150]. Confesiunii amare dintre semeni (Jacopo către Lorenzo) îi corespunde un dialog cu nemărginirea ironică : natura „rîde de trufia noastră care ne îndeamnă să socotim universul creat doar pentru noi iar pe noi ca singurii vrednici și în stare de a da legi creației" [151]. Tezele fichteene sînt aduse împotriva lor înseși. Dincolo de posesia prin iubire, desfătare amăgitoare, dincolo de „înspăimîntătorul instinct al vieții" și de „darul încă și

---

[147] Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, ed. cit., p. 191.

[148] Ibidem, p. 132.

[149] „Pe vîrful muntelui aurit de razele blînde ale Soarelui ce apune mă văd înconjurat de un lanț de dealuri /.../ Sub mine povîrnișurile muntelui s-au căscat în prăpăstii sterpe /.../ Pe panta de miazăzi stăpînește în văzduh pădurea /.../" etc. ; cf. Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, ed. cit., pp. 110—111.

[150] Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'uffizio della letteratura*, ed. cit., p. 70.

[151] Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, ed. cit., p 75.

mai înspăimîntător al raţiunii"[152], spulberate de împăcarea cu sine, dincolo de jertfirea Italiei, „pămînt vîndut, veşnică răsplată a victoriei"[153], lui Ortis îi apare figura lui Dante, umbră a poetului etern, străin fugar prin lume. Cugetînd la „înţelepciunea sa dumnezeiască", el imaginează statutul creatorului („geniul trăieşte doar în libertate şi în singurătate, atunci cînd vremurile, împiedicîndu-l să acţioneze, îi lasă doar scrisul"[154]). Fixarea în propria sa sferă umană, printr-o determinare romantică, pretinde, în termeni hegelieni, o *dublă poziţie*: într-un sens, „simţindu-se deopotrivă cu Dumnezeu", sub privirile lui Jacopo totul se înfrumuseţează, căci „spiritul său este numai frumuseţe şi armonie"[155]; într-altul, „nu vede decît infinituri care îl absorb ca pe un atom"[156]. Reluînd în mic viaţa lumii, eroul lui Foscolo desemnează „veşnica primenire", iar scrisorile sale atestă sinceritatea absolută.

Wertherianismul, dintr-o atitudine, devine o religie. Accidentalul unei poveşti adevărate se transformă într-un destin. Suferinţele tînărului Ortis sînt esenţiale, întrucît voinţa sa nu este de a rupe „acest lanţ nevăzut de întîmplări şi de nenumărate accidente mărunte pe care noi îl numim destin"[157], ci, adăpîndu-se din durerea universală, ci aceea de a se „sluji de propria-i soartă" atunci cînd trece „prăpastia vieţii"[158]. Teresa este doar imaginea secundă, sursa ocazională prin care Jacopo redescoperă „sfînta poezie", *iubirea* din care se pogoară artele şi *mila* „care aruncă uneori o umbră de surîs pe buzele nefericitului condamnat la suferinţă"[159]. Destinul eroului, destin al poeziei însăşi, reprezintă o alternanţă între *grădini* (natură paradisiacă, spaţiu al fericirii temperate) şi *pustiuri*, imensităţi ale dezamăgirii[160];

---

[152] Ibidem, p. 194.
[153] Ibidem, p. 38.
[154] Ibidem, p. 72.
[155] Ibidem, p. 115.
[156] Ibidem, p. 215.
[157] *Ibidem*, p. 73.
[158] Ibidem, p. 68.
[159] Ibidem, p. 116.
[160] Ibidem, p. 68.

reunind contrariile, iluzia poetică reflectă ordinea cosmică, compensația reciprocă dintre *soare* („foc vătămător") și *lume* („jale, spaimă și distrugere universală") [161]. Printr-o mecanică romantică, accentul cade asupra milei, pustiurilor și lumii, dar disperarea potențează soluția de consolare, după cum îndepărtarea iubitei atrage după sine eternizarea iubirii. În acest sens, scrisorile ritmează existența unui eu solitar prin gesturile necesare ale trădării de sine. Citite, ele provoacă „plăcerile nesecate ale compătimirii" [162]. După cum se vede, noul Werther nu se vrea imitat, ci compătimit. Lacrimile sînt cu atît mai bogate cu cît Lorenzo își va fi dat seama că Teresa nu este doar natură solară, ca Laura a lui Petrarca, ci și plăsmuire pămînteană. Modelul este prezent, căci iubirea actualizează poeții de totdeauna. „Cînd îi citesc versurile, zice Teresa, mi-l înfățișez aici — melancolic, rătăcitor — sprijinit de trunchiul unui copac" [163]. Firește, rolurile sînt schimbate, cel care moare fiind scriitorul. Sugestia, formulată ca enigmă, venise din partea Teresei: „Nu pricep cum a putut sufletul acela atît de pătruns de suflarea cerească /Petrarca — n. p./ să dăinuie copleșit de atîta durere și să zăbovească printre nenorocirile muritorilor!" [164]. Trecut prin școala lui Werther, Jacopo petrarchizează cu măsură, iar romanul său — un *Cancionier* în moda vremii — nu cuprinde decît „ultimele" epistole.

Situația generală din primele decenii ale secolului indică în cazul romanului, în afara unei cristalizări europene a doctrinei romantice, stabilizarea unui stil arhitectonic. În latură conflictuală, sînt preferați martirii, născuți prin renunțarea la reversul comic al lui Don Quijote. Ceea ce la Jean Paul și Tieck era încă evident, dispare progresiv, autorii de romane se instalează într-o atmosferă funebră. Donquijotismul protagoniștilor, apostoli ai solitudinii eliberatoare, se preschimbă într-o vocație demonică. Strategia romancierului din

[161] Ibidem, p. 116.
[162] Ibidem, p. 99.
[163] *Ibidem*, p. 112.
[164] Ibidem.

noul val cuprinde, ca secvență epică fundamentală, sacrificarea de sine a eroului. Pe de o parte, aceasta pornește din miezul crezului romantic, din necesitatea spiritului de a-și experimenta totalitatea. Fapt care, mai degrabă decît elementul comun al literaturii de totdeauna, este receptat ca o distanțare de clasicism. În conștiința vremii, romanul nu devine tragic în sensul tragediei clasice, pentru că „în arta romantică, dimpotrivă, moartea este numai o stingere lentă a sufletului natural și a subiectivității finite, o stingere care se comportă negativ numai față de ceea ce este în sine însuși negativ" [165]. Așadar, moartea romantică, independentă față de negațiile exterioare, este afirmativă. Discursul narativ este adevărat în măsura în care prelungește prin lectură „durerea infinită a acestei jertfiri" [166]. Pe de altă parte, semnificația esențială a morții este desprinsă din frămîntata conjunctură istorică a Europei de la răscrucea celor două veacuri. Alăturate, agresiunea împotriva individului și tiranizarea patriei („De vreme ce am pierdut și cea din urmă speranță, și în ceea ce privește patria mea și în mine, aștept temnița și moartea" [167]) dau naștere unui *roman al exilului*, al pierderii de sine care traduce, într-un dat imediat, o stare profund romantică. Este un roman cultivat de emigrația franceză, dar, după cum se vede, mișcarea este generală, decurgînd dintr-o viziune asupra lumii. Un exemplu îl constituie și *Delphnie* (1802) al doamnei de Staël. Romeojulietană, atracția dintre Delphine și Léonce, nepieritoare în ciuda adversităților politce (Delphine se sinucide pentru a fi veșnic împreună cu Léonce, condamnat la moarte prin împușcare), vorbește despre o vreme cînd o justiție oarbă martirizează inocenții (prototipul este Chenier). Contextul tragic al conflictului este pus pe socoteala epocii, laborator cosmic în care insul probează „înspăimîntătoarea idee" — *teroarea morții*

---

[165] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. I, p. 532.

[166] Ibidem, p. 531.

[167] Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*, ed. cit., p. 38.

(„acest pustiu, această tăcere, această noapte a lumii“ [168]). Dat fiind imortalitatea sufletului și eternitatea patriei, înstrăinarea (interioară și exterioară) nu înseamnă dobîndirea repaosului, ci amplificarea dureroasei *absențe*. Eșuarea, negare a finitului, definește traseul gnomic al eroului romantic iar noul roman de început de secol, centrat în jurul acesteia, devine în mod neabătut o parabolă a renunțării la tot ceea ce este limitare.

În ceea ce privește configurația acestui roman, adevărat fenomen originar al artei românești din secolul al XIX-lea, ea este adecvată dinamicii referențiale. Dacă fabula înfățișează dispariția protagonistului, reintegrarea sa în zona invizibilă a numenului, redactarea romanului urmează un sens similar, disoluția propriei scrieri. În fond, este acea sinucidere gramaticală constatată de Jean Paul. Romanul secolului al XVIII-lea apelase la structura epistolară pentru ca, speculînd intimitatea și lipsa oricărei intenții romanești, să afecteze improvizația. Din contră, modalitatea primește în cadrul romantismului o finalitate distinctă, tensiunea spre autodizolvare. Dar faptul nu era posibil decît prin reducția romanului prin scrisori de semnături diferite la un roman „jurnal intim sau al unei scrisori fără răspuns“ [169]. Cu alte cuvinte, negația privește chiar romanul epistolar ; polifonia vocilor din Richardson și Laclos este învechită. „Laboriosul mașinist“ de stil nou încetează de a-și mai exersa ingeniozitatea în articularea unui complicat sistem de inserție a scrisorilor, interesul său primordial fiind acordat unei ficțiuni implacabile a manuscrisului.

Adecvarea reprezintă, desigur, o stare ideală, presupunînd un echilibru greu de atins în atmosfera de febrile căutări care caracterizează geneza secolului al XIX-lea și a stilului său romanesc. Rezolvările sînt contradictorii. Astfel, renumita propagatoare a noii doctrine, doamna de Staël — care în *De la littérature considérée dans ses rapports avec les insti-*

[168] Madame de Staël, *Delphine*, Librairie Garnier Frères, Paris, f. a., p. 597.

[169] Fernard Baldensperger, *Le mouvement des idées dans l'émigration française* (1789—1815), Librairie Plon, Paris, 1924, vol. I, p. 247.

tutions sociales (*Despre literatura considerată în raporturile sale cu instituțiile sociale* — 1800) replica galomaniei iluministe prin galofobia romantică [170] — rămîne, ca autoare a romanului *Delphine*, o „rétardaire". Contagiunea wertheriană nu se dovedește fertilă, căci *Delphine* este o artificioasă imitație a *Clarissei Harlowe*. Maniera componistică a epistolografiei pare, din acest punct de vedere, anterioară *Noii Eloize*, deși ideea că moartea echivalează cu dispariția vocii lui Léonce este modernă. Dar ipotetica absență, cu toate că declanșează o „durere de o emoție sfîșietoare" [171], este, grație spectacolului epistolar, o analiză din afară. Voluminosul roman al doamnei de Staël se încheie, ca un excurs academic, într-o *concluzie*, sinteză impersonală a evenimentelor considerate. Romantic discutînd, *Delphine* ar fi fost în intenție o apologie a noii structuri, ratată de vreme ce mijloacele apologetice rămîn străine. Situația nu diferă substanțial de aceea din *Corinne ou L'Italie* (*Corina sau Italia* — 1807); dilema protagonistului (Oswald) în fața celor două ipostaze ale frumuseții morale întrupate de cele două surori „europene" (Lucile — ipostaza nordică, Corina — ipostaza mediteraneană) ilustrează, în plan teoretic, o distincție profesată abundent de romantici, dar, la nivelul creației, o manieră narativă înrudită cu aceea a *Afinităților elective* de Goethe. Firește, indecizia între zonele de cultură se sfîrșește mortuar (Corina moare, „exersînd" din toate „facultățile sufletului pe care le deține de la natură pe aceea de a suferi" [172]), final expozitiv cu atît mai supărător, cu cît romanciera, abordînd aici narațiunea la persoana a treia, rămîne distanțată („Ce a devenit Oswald?... Și-a iertat el comportamentul trecut? lumea, care i-a dat dreptate, l-a consolat? O ignor; nu vreau în această privință nici să-l dezaprob, nici să-l absolv" [173]). Inadecvarea dintre natura conflictului și stilul

---

[170] Cf. Louis Reynaud, *Le Romantisme. Les origines Anglo-Germaniques*, Libriaire Armand Colin, Paris, 1926, pp. 206—207.
[171] Madame de Staël, *Delphine*, ed. cit., p. 597.
[172] Madame de Staël, *Corinne ou L'Italie*, Nelson Éditeurs, Paris, f.a., vol. II, p. 366.
[173] Ibidem, p. 369.

redactării, precum și deformările provocate de pierderea proporției (fie prin îngroșarea melodramatică a evenimentelor, fie prin falsa obiectivare analitică), generează încă din această etapă o reacție, căreia îi dau glas un Sénancour și un Benjamin Constant. Din perspectiva istoriei literare, soluțiile sînt compensatorii.

Prima dintre ele este conturată de *Obermann* (1804), roman al cărui protagonist e în deobște considerat ca rezultat al influenței germane, în speță „fiu intelectual al lui Werther" [174]. Pentru Sénancour, însă, construcția epistolară permite o mișcare radicală, *renunțarea la pretextul epic*. Alcătuirea colecției de scrisori și intimitatea în descripția stărilor interioare nu sînt generate și nu se răsfrîng asupra unui conflict patetic, a unei acțiuni exaltante. Reflex imediat, sacrificarea de sine a eroului nu mai are loc, iar romanul încetează să mai fie o vertiginoasă prăbușire în neant. Moartea celui care solilocvează rămîne o ipoteză îndepărtată, contrapagina de tăcere a unor meditații care, avînd configurația muzicală a unor *fugi*, exprimă „orînduiala lucrurilor ideale" [175].

Absența conflictului la Sénancour are o motivație profund romantică. Înainte de toate, ea oferea o cale de armonizare a enunțurilor programatice (generale și stabile) cu momentele sau conjunctura rostirii. Ideile nu sînt provocate, ci doar ocazionate de anume evenimente care, în mod firesc, își pierd din importanță, devenind — din fapte unice — clase evenimențiale (iubire, moarte etc.). Apoi, spune Obermann, „viața adevărată a omului este în el însuși, aceea pe care o primește de afară nu este decît întîmplătoare și subordonată" [176]. Distanța față de un Novalis nu este atît de mare pe cît s-ar crede. Numai că apelul la basm și la reprezentarea fabuloasă se convertește într-o suită de eseuri asupra actelor fundamentale ale vieții. Iluminarea de sine — „Voi

[174] L. Reynaud, *L'Influence allemande en France au XVIIIe et au XIXe siècle*, Librairie Hachette, Paris, 1922, p. 75.
[175] Etienne de Sénancour, *Obermann. Roman epistolar*, Editura Minerva, București, 1971, p. 30.
[176] Ibidem, p. 7.

stabili ceea ce sînt ; /.../ încredinţat că nu eşti în veci cum trebuie decît atunci cînd eşti conform firii tale" [177] — şi a lumii — „Nu voi pricepe niciodată cum omul care declară sus şi tare că este înzestrat cu inteligenţă poate să susţină că lumea nu conţine inteligenţă" [178] — pretinde, în acest caz, retragerea din acţiune, ca premisă pentru exploatarea filozofică a reveriei. Dacă există o sursă a scrisorilor, un îndemn de a comunica, aceasta nu e dictată de o urgenţă a evenimentelor în desfăşurare, ci de o nevoie, depăşind interesul momentan, de a găsi un partener ideal, acea intimitate care trece „peste mersul înainte al timpului şi are de pe-acum pecetea venerabilă a vechimii". Întîlnirea constituie o victorie împotriva unui destin potrivnic, revelaţia unei similitudini care orientează indivizii, altminteri pierduţi „într-o orînduire a lucrurilor unde s-ar căuta zadarnic ei înşişi" [179].

Justificarea romanului lui Sénancour este potrivnică naraţiunii, atitudine convergentă în perimetrul unui curent care îi căuta romanului un statut poetic. „Nu vreau să-ţi înşir obositoarea istorisire a necazurilor mele." [180] Nu mai puţin însă, refuzul este semnificativ pentru *Obermann*, individualizîndu-l într-un val romanesc care miza tocmai pe această stare. Opoziţiile din care romanticul recompunea totalitatea universului se întorc împotriva romanului, oprindu-l să dobîndească „iluzia infinită". Autorul scrisorilor recunoaşte în el însuşi polaritatea cosmică, ale cărei ecouri interioare trasează o continuă dilemă. Teoretic, Obermann este la o răscruce, unde opţiunea, de un sens sau altul, rămîne o posibilitate impracticabilă. Suspendat între neîncredere şi cutezanţă („înţelepciunea cere să păşim între încredere şi cutezanţă", dar „cărarea e anevoioasă" [181]), sete de acţiune şi executare tărăgănată („deprinderea mea trîndavă" [182]), zbucium şi ataraxie („trista odihnă a apatiei" [183]), agitaţia care „descoperă

[177] Ibidem, p. 30.
[178] Ibidem, p. 415.
[179] *Ibidem*, p. 447.
[180] Ibidem, p. 458.
[181] Ibidem, p. 4.
[182] Ibidem, p. 5.
[183] Ibidem, p. 7.

peste tot golul" şi „moliciunea în care urîtul m-a aruncat" [184], Obermann consimte că „se impunea să aleagă, să înceapă". Neputinţa atrage după sine *reveria* care, pentru un om superior (acesta „face uneori ceea ce pasiunile omeneşti pot să facă ; dar un lucru îi este cu neputinţă, să-l facă din pasiune" [185]), trebuie să se hrănească din limitele *lucidităţii*. Teza este de obîrşie rousseauiană, ca şi „solitudinea elvetică" („Poate că starea mea lăuntrică se adaugă la farmecul acestor meleaguri ; poate că nici un om n-a fost cuprins la vederea acestor locuri de ceea ce am simţit eu" [186]). Preumblarea, în acest cadru, înseamnă un peregrinaj printre gînduri, o călătorie afectivă în planul ideilor. Stimulate, simţurile concură la declanşarea unui sentiment al infinitului, într-o sinestezie melodică. Eul romantic este, în general, o cutie de rezonanţă pentru muzica timpului, dar, la Sénancour, „melodia, dacă luăm termenul în întinderea toată pe care o cuprinde, se poate să rezulte şi dintr-o perindare de culori sau dintr-o perindare de miresme" [187]. Ceea ce, o dată mai mult, sprijină convingerea în inferioritatea cuvintelor („acestea strică de obicei în ochii mei frumuseţea ariei") şi în incapacitatea lor de concorda cu „gîndurile pe care mi le trezesc sunetele" [188].

În *Obermann*, absenţa conflictului subliniază un dat central al doctrinei romantice, fapt care reliefează şi limitele româneşti impuse poeziei. Oricît s-ar pretinde altceva, romanul ia fiinţă printr-o „străduinţă anevoioasă", printr-o ordonare a evenimentelor care, eliminînd hazardul, exprimă voinţa de a profesa idei. Or, zice scriitorul, „gîndirea nu este activă şi orînduită, ci pasivă şi liberă : te gîndeşti, te laşi la voia întîmplării ; eşti adînc fără deşteptăciune, măreţ fără însufleţire, energic fără voinţă ; visezi, nu meditezi de loc" [189]. Călătoria, lanţ de *percepţii neaşteptate*, susţine improvizaţia pură, eliberarea de orice „convenienţă a vieţii artificiale".

[184] Ibidem, p. 427.
[185] Ibidem, pp. 426—427.
[186] Ibidem, p. 12.
[187] Ibidem, p. 300.
[188] Ibidem, p. 301.
[189] Ibidem, p. 52.

De aici răsare mult invocata sa bucurie pentru *dereglarea sistematică* [190] sau, în alți termeni, *fachirismul său esențial* [191]. Pentru că nu se poate ignora un lucru : oricît afectează *Obermann* improvizația, Sénancour epuizează în tratare punctele centrale ale programului romantic. Doar strategia expozitivă este alta. Astfel, *natura,* măsurată după existența omului, relevă o multiplă alternanță : de la monotonia cîmpiei, „învolburarea" vieții joase (acolo unde răsună „tărăboiul artelor" și „duduitul plăcerilor provocatoare") și lipsa de farmec, la „munții înveliți de pustietate", încremenirea solemnă a răstimpurilor și armonie. „Umilind" piscurile cu călcătura sa, insul își contopește ființa cu aceea a universului (alchimie nocturnă, priveghiată de reflexe lunare) și, respirînd „departe de emanațiile sociale", este pătruns de „vasta intuiție a unei naturi peste tot covîrșitoare" [192]. Nu există nimic dincolo de natură, iar nebunia *omului ciudat sau romantic* (termenul are semnificația utilizată și în secolul al XVIII-lea, de Fielding sau Rousseau) este luată din ordinea lucrurilor, „din spornica fierbere a minții într-una agitate în sensuri contrarii" [193]. Adorație a naturii, *iubirea* este o pasiune universală, căci „totul exprimă și cere dragostea", susținînd și mistuind viața. Atracția se manifestă nu atît pentru ceea ce este, cît pentru ceea ce „ar putea să aibă ființă" ; ea duce în ultimă instanță la un narcisism cosmic („mă iubesc pe mine însumi, dar potrivit naturii") [194]. Decis să se conformeze esenței sale naturale, Obermann, depășind stoicismul căci vrea să „folosească viața", dezvoltă *crezul non-acțiunii* : „n-am nevoie de sforțări ca să-mi însușesc ceea ce este în firea mea și nu vreau să-mi dau nici o osteneală ca să ajung la ceea ce este contrariu ei" [195]. Atitudinea celui care redactează scrisorile se transferă asupra întregului roman. Ca și eroul său, Sénancour se condamnă la așteptare, disponibilitate

[190] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul, ed. cit.,* p. 437.
[191] Fernard Baldensperger, op. cit., vol. I, p. 247.
[192] Etienne de Sénancour, *Obermann,* ed. cit., p. 25 și 47.
[193] Ibidem, p. 28.
[194] Ibidem, p. 27 și 408.
[195] Ibidem, p. 29.

absolută. Din acest punct, încep negaţiile. Se respinge orice constrîngere, dușmănie (chiar în plan literar) sau mutilare prin religie a eticii. Criticismul epocii luminilor era încă aproape şi tempera disperarea romantică.

Cea de a doua soluţie de reacomodare, în sfera romanului la persoana întîi (epistolar sau de tipul jurnalului intim), dintre natura conflictului şi modalitatea de abordare a realităţii este practicată de Benjamin Constant. *Adolphe. Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu* (*Adolphe. Anecdotă găsită în hîrtiile unui necunoscut*) — publicat în 1816, dar a cărui elaborare a durat cel puţin un deceniu — este, îndeobşte, calificat drept reacţie la o „fantomă de dincolo de Rin", o imitaţie a lui *Werther*. Wertheriada, dacă trebuie să existe un model, are o cu totul altă turnură decît la Sénancour, scriitor situat şi el în aceeaşi filieră. Dacă în *Obermann* pretextul epic dispare, Constant se concentrează tocmai asupra *scenariului romanesc la modă*. Lectura romanului — mai întîi în copii de mînă, apoi în exemplarele tipărite — a stîrnit un oarecare scandal. Pentru unii din contemporanii lui, era surprinzător să descopere un nou Marivaux, un analist lucid dispus să insiste asupra laturii pozitive a iubirii [196]. Pentru alţii, romanului îi lipsea imaginaţia sau gustul, de unde şi îndemnul adresat lui Benjamin Constant de a renunţa la ambiţiile de romancier. Dar toţi, deopotrivă, acceptau că se află în faţa unei naraţiuni cu cheie, cheie voluptuos folosită. În povestea de iubire dintre Adolphe şi Ellénore, necunoscutul care îşi descrie „dureroasa uimire a unui suflet înşelat" [197] nu putea fi decît Constant; în schimb, rolul necunoscutei „poloneze" era atribuit fie unei oarecare doamne Lindsay, fie reputatei doamne de Staël. Implicarea acesteia din urmă amplifica revolta ipocrită şi chiar Constant protestează, în prefaţa la a doua ediţie a romanului, împotriva „absurdelor presupuneri" [198]. Dincolo însă de raportarea la biografie, şi azi curentă în studiile asupra

[196] J.-G. Prod'homme, *Vingt chefs-d'oeuvre jugés par leurs contemporains*, apud Benjamin Constant, *Adolphe*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1968, pp. 293—294.
[197] Benjamin Constant, op. cit., p. 10.
[198] Ibidem, p. 3.

autorului, o „trădare" a doamnei de Staël există totuşi, dar o trădare literară. Căci *Adolphe* este o replică la *Corinne* [199].

Din schema conflictuală — aceeaşi de la *Noua Eloiză* şi *Werther* la *William Lovell* şi *Jacopo Ortis* — Benjamin Constant reţine esenţialul : *Adolphe*, „după cele mai bune tradiţii", se încheie cu moartea unuia dintre protagonişti, aici a eroinei. (*Corinne* reprezintă doar sugestia imediată, îndemnul cel mai apropiat la replică, mai cu seamă pentru că autoarea eseului *Despre literatură* fusese aceea care, deplîngînd orice „despotism asupra opiniei", susţinuse că talentul autentic se simte adesea opresat de convenţiile literare. [200]) Dar desenul şi ritmul după care se înlănţuie evenimentele, ca şi structura psihică a partenerilor, suportă o modificare certă. Apropierea şi distanţarea de Ellénore nu trasează pur şi simplu doi versanţi, unul ascendent (al cuceririi) şi altul descendent (al abandonului erotic). Notîndu-şi cu exactitate stările prin care trece, Adolphe descoperă în progresia faptelor o mişcare regresivă. De aceea, fiecare fază a conflictului se opreşte asupra întîlnirii dintre cele două sensuri. „Amorul crează, ca printr-o vrajă, un trecut cu care ne înconjoară" [201]. Într-o latură, asaltul Ellénorei este motivat de dorinţa imprescriptibilă de a atinge acea clipă fericită cînd Adolphe îşi uită soarta („Mă arunc pe acest pămînt care ar trebui să se crape pentru a mă înghiţi pentru totdeauna" [202]). Într-o altă latură, Adolphe cultivă stăpînirea de sine, calculînd planul şi posibilitatea de execuţie (deprindere preluată de la tatăl său). În el se întîlnesc şi gustul reveriei, şi postura libertină) („sistemul imoral" [203]). Aşa se explică luciditatea cu care îşi asigură succesul, abuzînd de poza romantică a disperării : „Sînt oribil de nefericit ; nu mai am curajul să suport o atît de îndelungată nefericire ; nu sper nimic, nu cer

[199] Cf. Gustave Rudler, *Adolphe de Benjamin Constant*, Société Française d'Éditions, Paris, 1935, pp. 26—27.

[200] Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Librairie Droz-M. J. Minard, Genève-Paris, 1959, vol. II, p. 299.

[201] Benjamin Constant, *Adolphe*, ed. cit., p. 51.

[202] Ibidem, p. 53.

[203] Ibidem, p. 30.

nimic, nu vreau decît să vă văd : dar trebuie să vă văd dacă e necesar să trăiesc." [204] Dualã este şi constituţia Ellénorei. Pe de o parte, în ea se cuprinde un „spirit obişnuit", o frumuseţe tangibilă (relaţia sa cu contele de P*** este de o constanţă matrimonială) ; minată de prejudecăţi ; pe de altă parte, imaginea sa oferă o „frumoasă furtună", de un „efect aproape magic", sursă a unei „graţii inexplicabile". Reunirea celor două feţe naşte un caracter bizar, căci Ellénore acţionează numai prin instinctul de contradicţie. „Ea era foarte religioasă, pentru că religia condamna riguros genul său de viaţă". Ca şi Adolphe, ea se luptă cu propriul destin, orice obstacol făcînd-o să „protesteze" [205]. În asemenea conjunctură, Adolphe nu o poate învinge decît speculîndu-i prejudecăţile şi incitînd-o prin indicarea obstacolelor. Procedura va fi moştenită de Julien Sorel. Dar momentele victorioase sînt dublate de gustul amar al „angoasei sentimentale". Imnurilor către dragoste le succede repulsia („imaginea Ellénorei se ridica în faţa mea ca o fantomă şi mă reîmpingea în neant ; simţeam împotriva ei accese de furie" [206]). Multiplicarea acestor treceri de la agresivitate la resemnare erotică se datoreşte redescoperirii, mereu sub alte feţe, a *obstacolului*. Iar obstacolul „irită imaginaţia". Cuplul Adolphe-Ellénore este pus sub interdicţie, mai întîi de contele P***, apoi de tatăl lui Adolphe şi de mesageri ai săi, fapt care realimentează pasiunea. Dar fiecare reluare, consum crescînd al filonului afectiv, sporeşte agresivitatea iubitei şi epuizează. Pe Jacopo Ortis, triunghiul erotic îl omoară ; pe Adolphe îl stimulează şi îl absolvă de orice vină. Pentru că, pe măsură ce Ellénore devine tot mai posesivă, Adolphe se vede silit să îşi caute cu mai mare înfrigurare, vorba doamnei de Staël, „azilul libertăţii impenetrabile la acţiunea de forţă" [207]. Securitatea sa sentimentală este recîştigată doar prin moartea „fantomei adorate". În clipa cînd nimic nu mai poate să se întoarcă, autorul jurnalului emite rîvnita sentinţă a romanticilor : iu-

[204] Ibidem, p. 47.
[205] *Ibidem*, pp. 33—37.
[206] Ibidem, p. 112.
[207] Madame de Staël, *De la littérature...*, ed. cit., vol. I, p. 32.

birea este o răscumpărare lăuntrică, trăind din absență și solitudine („Eram liber, prin urmare, nu mai eram iubit: eram străin pentru întreaga lume“ [208]). Reproșurile testamentare ale Ellénorei îl exaltă acum, iar trupul defunctei (se cunoaște frecvența romantică a imaginii) dovedește că „inoportunitatea“ [209], a luat sfîrșit.

„Hîrtiile“ lui Adolphe din care, prin ficțiunea manuscrisului găsit, Benjamin Constant obține concentratul său roman nu sînt în nici un fel „ultime“, ca scrisorile lui Ortis, destăinuiri și disculpări în fața posterității. Din contră, luciditatea transcrierii denotă voința de a analiza stările de conștiință așa cum sînt, în afara unei sumare gramatici pasinoale. Iubirea terestră nu mai constituie o umbră a celei cosmice, substituire a intangibilului, ci o experiență primejdioasă în anticamera infinitului. Adolphe consumă ceea ce romanticii preferau literariceşte să rateze. Fabula sentimentală, amenințată de o falsificare iminentă prin abordarea sentimentalistă, conține un contrapunct libertin, pe care — în sinceritatea sa neafectată de intenția publicării — scriitorul îl consemnează. Mutația de perspectivă își are originea în natura conflictului, preluîndu-i ambivalența. Romanul romantic, pare a spune Benjamin Constant, imaginînd spectacolul contrariilor, trebuie să se cuprindă de acest spirit antitetic. Cu alte cuvinte, dacă ironia romantică n-ar fi fost teoretizată printre alții de un Jean Paul, ea ar fi fost oricum redescoperită. Masca ironică prin care în *Adolphe* se realizează „simultaneitate totală a sentimentului și a reflexiei“ [210] era o dimensiune necesară. Dar autorul acestui roman nu mai recurge la formula moștenită și transmisă de proza secolului al XVIII-lea. Adolphe nu este un antierou, iar ca narator nu are voluptatea de a se caricaturiza. Lovelace se întîlnește cu Saint-Preux, Clarissa cu doamna de Merteuil a lui Laclos. Dăruit de natură cu harul iubirii, personajul își declamă in-

---

[208] Benjamin Constant, *Adolphe*, ed. cit., p. 143.

[209] Ibidem, p. 145.

[210] René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presse Universitaires de Grenoble, 1974, p. 92.

capacitatea de a rămîne prizonier al unui cuplu unic ; nu se socotește vinovat față de fire și, deci, nu-și subliniază remușcările. Insațietatea e de la natură, pasiunea universală nu-și poate pierde libertatea fără a anula bucuria. *Justine* demonstra același lucru, dar accentua starea de insensibilitate. Noul imoralism, salvîndu-se din dicotomia sentimental-libertin, mizează pe disponibilitățile afective. Depășirea e general romantică, Constant o expune însă cu claritate. Căci detașat în relatarea faptelor, el le analizează articulația și descoperă convenția epică, modul de a literaturiza al vremii : iubirea, miez al romanului, este condiționată de obstacole — exterioare („Pentru ea mi-am părăsit patria și familia“ [211]) și interioare („ideea despărțirii mă apropia mai mult de inima ei“ [212]) — și nu poate fi infinită decît atunci cînd i se opune moartea, obstacolul suprem. Varianta de mai mare frecvență este în literatura romantică aceea care parcurge cu rapiditate drumul pînă la tragica cenzură, benefică în planul erosului. Se definește o treaptă care, distinctă în istoria genului de etapele pregătitoare, naște în secolul al XIX-lea o nouă genealogie. Pentru că acestei structuri narative îi vor replica Stendhal, Flaubert etc [213].

Dar *Adolple* — „aceste pagini de un atît de perfect egotism și în același timp de o stilizare atît de vizibil literară“ [214] — expune conștiința de sine pe care romanul romantic o cîștigă relativ devreme. O reprezentare a sentimentelor unind contrariile pretinde un dublu registru, încît supremația liricului reprezintă doar o latură accentuată a universului fictiv. Ilimitarea poetică ține de o anume exploatare a obstacolelor ; în condițiile în care acestea sînt pur exterioare, romanul rămîne fad din punct de vedere analitic și tezist, din acela al puterii de a ilustra doctrina. Minuspoezia, pentru a relua termenul lui Novalis, este la fel de necesară. Dar faptul nu era atît de evident pentru deschizătorii de drumuri, preocupați cu precădere să înlăture prozaismul de stilul secolului al

[211] Benjamin Constant, *Adolphe*, ed. cit., p. 103.
[212] Ibidem, p. 50.
[213] Vezi pp. 236—251.
[214] Gustave Rudler, op. cit., p. 83.

XVIII-lea. Într-adevăr, odată ce noul roman dobîndeşte supremaţia, obiectivele disputei prime ies din centrul de interes, părînd a fi atinse, şi fac loc unei reflexii asupra imposibilei contaminări dintre liric şi epic. Epuizînd tentaţiile sale poematice, genul resimte nevoia verosimilităţii. Pluspoezia romanescă devenise limitativă, iar Chateaubriand unul din exemplele prin excelenţă. Dacă el este acela care — însemnînd „cea mai mare dată în istoria literară a Franţei de după Pleiadă" — a „reînnoit imaginaţia franceză" [215], interpretarea romanelor sale prin retrospectivă, mai ales prin retrospectivă, se impune. Pentru că Chateaubriand fertilizează creaţia contemporanilor săi nu numai prin continuarea elanurilor lui narative, cît şi prin evitarea conştientă a unui manierism în germene. Socotit anterior celorlalţi scriitori care conlucrează la prefacerea romanului de la răscrucea veacurilor, deşi anterioritatea nu este verificată de datele de apariţie a prozelor sale, Chateaubriand are, deopotrivă, statutul de pionier şi acela de continuator. Dubla sa postură îl va face să apară cînd un martir al romantismului, cînd „marele nostru ipocrit naţional" [216]. Sedus de înnoirea literară pe care epoca o proclamă, dar ancorat în tradiţie, el încearcă să le împace într-un „echilibru delicat", „fără să sacrifice nimic din moştenirea clasică, dar nici din bogăţiile romantice" [217]. Ceea ce însă, la intersecţia acestor sensuri, îl aşează în frunte şi-l izolează — deschizător de drumuri fără urmaşi — este utilizarea naraţiunii la persoana a treia, axă romanescă puţin adecvată spiritului romantic. De la *Atala* (1801) la *Les Martyrs* (*Martirii* — 1809) se distinge încercarea de a configura o epopee renăscută în numele romantismului, tentaţie ultimă (în planul posibilităţii) a noului roman de la 1800.

Ambiţia lui Chateaubriand — nici o surpriză după logica romantică ! — era aceea de a armoniza contrariile. „Un spectacol general al universului" descoperă, prin alternanţa miş-

---

[215] Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle. Études littéraires* Lecène, Oudin et Cie Éditeurs, Paris, 1892, pp. 70—71.

[216] Cf. Maurice Levaillant, *Splendeurs, misères et chimères de Monsieur de Chateaubriand*, Albin Michel, Paris, 1948, p. 259.

[217] Pierre Moreau, *Chateaubriand. L'homme et la vie. Le génie et les livres*, Garnier Frères, Paris, 1927, p. 1.

cării și a repaosului, în fiece clipă o „mică eternitate“ [218]. Unicitatea scopului face ca atitudinile sale politice, religioase sau literare (exprimate în *Eseul istoric, politic și moral asupra revoluțiilor antice și moderne, considerate în raportul lor cu Revoluția franceză din zilele noastre, Eseu asupra literaturii engleze* ori în *Geniul creștinismului*) să fie convergente cu *René* (1801) sau *Les Aventures du dernier Abencerage* (*Aventurile ultimului abenseraj* — 1809), ilustrații literare în intențiile creatorului a concepției sale despre lume. Conștient de propria-i valoare și raportîndu-se continuu la istorie („pasiunea pentru istorie m-a dominat toată viața“ [219]), Chateaubriand își redactează romanele denumindu-le, în consens cu epoca, „soiuri de poeme, pe jumătate descriptive, pe jumătate dramatice“ [220]. Contaminarea este generală, dar ipostaza de autor îi conferea în oglinda conștiinței sale o demnitate neîntrecută, rivalizînd în fața viitorimii cu faima lui Napoleon („coșmarul lui Chateaubriand“ [221]), și egalînd-o pe aceea a lui Milton („Milton a scris, ca și mine, în timp de revoluție“ [222]). Văzîndu-și destinul comensurat de treptele revoluționare ale istoriei franceze (1789, 1830, 1848), neoferindu-i-se decît roluri modeste, Chateaubriand devine partizanul „en chef“ al unei alte revoluții, firește, literară.

Baricadele lui Chateaubriand sînt poematice, iar contrariile din care izvorăște totalitatea armonică nu aparțin doar planului integrator al ficțiunii. Traiectoria existenței sale, mai puțin longevitatea, este în asemenea măsură romantică, încît în istoria literară el pare un personaj neverosimil. Fervoarea cu care dogmatizează trădează întotdeauna un resentiment față de contemporaneitate ; mereu inoportun, găsește

---

[218] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, 1928, vol. I, pp. 91—92.

[219] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Garnier Frères, Paris, f.a., vol. VI, p. 521.

[220] Chateaubriand, *Atala*, în *Oeuvres complètes*, Garnier Frères, Paris, f.a., vol. III, p. 3.

[221] Sainte-Beuve, *Étude littéraire sur Chateaubriand*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 139.

[222] Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, în *Oeuvres completes*, vol. XI, p. 484.

de fiecare dată un avantaj estetic. Contrariile reprezintă termenii unei oscilații, profund necesare creației de vreme ce asigură o neîntreruptă pendulare între două lumi. Pluralitatea universurilor din Fontenelle primește, nebănuit, o nouă față. De o parte, stă lumea în care „realitățile sînt iluzii" [223] ; într-alta, imperiul în care visele sînt luate drept realitate. Pe scara timpului, un pol este ocupat de civilizație, etapă — după argumente rousseauiste — postnaturală a istoriei, celălalt de virginitatea nedecăzută a vegetalului. La nivel individual, în lumea în care realitățile înșeală cunoașterea și falsifică firea acționează, ca o fatalitate, *exilul*. Formulat în funcție de „iubirea de patrie" — „cel mai frumos, cel mai moral dintre instincte" [224] — el echivalează cu *patria absentă* [225]. Dincolo, în sfera florală a reveriei, se desemnează *patria eternă*, întrupată pentru Chateaubriand de tărîmul breton. În limbajul comun de la Novalis și Tieck la Sénancour, suprafața acestui paradis terestru este a florilor („Unde sînt astăzi violetele care înfloriră de dragul generațiilor de altă dată ?" [226], se întreabă Oberman care citise probabil *Geniul creștinismului*), suprafață sprijinită pe „acele bolți dăltuite în frunzișuri care amintesc de bisericile gotice" [227]. Respins de lumea imediată sau sedus de absolut, Chateaubriand călătorește, veșnic suspendat între real și imaginar. Exilat, el își părăsește în multe rînduri țara, punînd însă pe seama opresiunii exterioare voluptatea voiajului („una din sursele istoriei" [228]) și supralicitîndu-și postura negatoare.

Accidentalul biografic în cazul lui Chateaubriand degajă un sens exemplar, relevînd construcția de sine a romantismului. Societatea din dispărutul Versailles al lui Ludovic al XVI-lea „i-a părut mai odioasă decît și-ar fi imaginat" [229] ; admiră emanciparea poporului, dar consideră luarea Bastiliei

---

[223] Chateaubriand, *Voyage en Amérique, en Italie, au Mont Blanc*, Garnier Frères, Paris, 1917, p. 5.
[224] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 124.
[225] Chateaubriand, *Atala*, ed. cit., vol. III, p. 37.
[226] Etienne de Senancour, *Obermann*, ed. cit., p. 475.
[227] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 300.
[228] Chateaubriand, *Voyage en Amérique...*, ed. cit., p. 5.
[229] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. cit., vol. I, p. 210.

„un asalt împotriva cîtorva invalizi şi a unui guvernator timid" [230]. Într-un sens, sau altul, apusul epocii luminilor îi apare posomorît, asemenea lui Robespierre, drept care se decide să-şi trăiască visul preeriilor americane. Reîntors în Franţa după condamnarea la moarte a regelui, participă la campania împotriva republicii şi este exilat la Londra. Prilej de a discuta pe malurile Tamisei despre Shakespeare şi Milton, doi dintre strămoşii adoraţi ai romantismului, dar şi de a scrie *Eseul asupra revoluţiilor* (1797). Spre supărarea emigraţiei, face o teorie a revoluţiilor şi, meditînd asupra evenimentelor recente, îl compară pe Robespierre cu Critias, pentru alura de erou tragic pe care „soarta l-a trădat pînă acolo încît i-a refuzat chiar sinuciderea" [231]. În această fază, chiar Milton îi sugerează idei amintind de *Spiritul legilor* al lui Montesquieu. Recunoscînd că a sperat, ca şi Satan al poetului englez, într-o republică aristocratică şi nu într-una „plebeeană" (căci unii oameni sînt făcuţi „pentru a guverna, nu pentru a asculta" [232]), Chateaubriand este încă departe de *Geniul creştinismului*, deşi apariţia acestuia este foarte apropiată (1802). Încercînd să se acomodeze cu Bonaparte, revine în ţară şi publicarea *Geniului* coincide cu Concordatul. „Imperiul voltairian a scos un strigăt şi a alergat la arme" [233]. Dar nu şi singurul, căci şi „şcoala clasică" de factură napoleoniană îl exclude, fapt salvator căci nu l-a lăsat „să se înregimenteze în armata regulată a vechiului Pind" [234] şi, mai mult decît atît, i-a redat libertatea de a călători spre Levant, Orientul Mijlociu, Tunis şi Spania. În 1811, cînd îşi redactează discursul de recepţie la academie, lui Napoleon îi pare un revoluţionar, ca şi mai tîrziu lui Ludovic al XVIII-lea (dar numai după broşura, din 1814, *Monarhie după Chartă*), ceea ce însă nu-l împiedică să fie — şi după 1830 ! — ultraregalist. Povestea continuă pînă la moarte ; din ea, unii vor desprinde

---

[230] Ibidem, vol. I, p. 271.
[231] Chateaubriand, *Essai sur les révolutions...*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 481.
[232] Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XI, p. 694.
[233] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. cit., vol. II, p. 277.
[234] *Ibidem*, p. 289.

un Chateaubriand care „a inventat melancolia şi pasiunea modernă“ [235], alţii — ca Stendhal — un mare ipocrit. Oricum, personajul pare să-şi asume ambele atribute. În plină revoluţie, şi-a acuzat contemporaneitatea de lipsă de energie, apatie şi indiferenţă faţă de bine şi rău, şi se face profetul unei revoluţii, numite mai tîrziu romantice. Cînd romantismul a triumfat, Chateaubriand priveşte înapoi şi exclamă: „De ce am supravieţuit secolului şi oamenilor cărora le aparţineam prin semnul clipei în care mama mi-a dat viaţă? De ce n-am dispărut împreună cu contemporanii mei, ultimii dintr-o stirpe epuizată? [236].

În fond, aceasta este şi condiţia noului roman de la 1800. „Revoltat“ împotriva limitelor româneşti codificate de secolul al XVIII-lea, se vrea descălecător în teritoriul pur al poeziei. Pretinzîndu-se deschizător de drumuri neumblate, el trimite la o literatură anterioară. Oricît de ingenuă, lectura lui redescoperă cele două nivele. În cazul doctrinarilor există un termen mediu, eseurile sau expunerile programatice, avînd deopotrivă un dublu registru. Chateaubrind, autorul atît de iluministului *Eseu asupra revoluţiilor*, pune în circulaţie ideea că *Geniul creştinismului* reprezintă o „răscumpărare“ romantică a vinei de a-şi fi ucis mama („otrăvită“ de consideraţiile sale din *Eseu*, „unealtă“ nefastă [237]). Dar matricidul literar, deşi legitimează convertirea, este numai o poză romantică. În egală măsură, publicarea *Geniului* era rezultatul succesului înregistrat cu *Atala* care, ca şi *René*, fusese extrasă din miezul operei teoretice. Dar independenţa acestor ilustrări, poematice cum susţine autorul, rămîne relativă. Creaţiile literare ale lui Chateaubriand se află înrămate într-un amplu excurs meditativ, iar între secvenţele narative şi ansamblu se intercalează un dialog. Relaţia poate fi răsturnată: argumentînd prin armele ficţiunii teoria, *Atala* sau *Aventurile ultimului abenceraj* dispun de studiile istorice, jurnale de călătorie — *Voiajul*

[235] Théophile Gautier, *Histoire de romantisme*, Charpentier, Paris, 1927, p. 4.

[236] Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, ed. cit., vol. XI, p. 792.

[237] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. cit., vol. II, p. 179.

în America sau *Itinerarul de la Paris la Ierusalim* (1810) — şi pagini memorialistice — *Memoriile de dincolo de mormînt* (publicate postum, între 1848 şi 1850). Includerea se face în trepte. Astfel, *René*, la început un fragment al *Geniului*, devine o explicaţie a *Voiajului în America*, pentru ca, în cele din urmă, să preia rolul de erou al *Memoriilor*. Prin aceasta, el ajunge să reprezinte un fenomen originar al vastelor consideraţiuni asupra universului şi să ocupe un loc privilegiat în opera lui Chateaubriand, întrucît determină modul în care autorul său a fost desemnat drept unul dintre promotorii romantismului european.

Atala, René sau *Martirii* se dezvoltă dintr-o magmă melancolică. Proiecţia universului fictiv este generată la Chateaubriand de conştiinţa pierderii în spaţiu, în infinitatea vegetală, în „preeriile fără margini". Eroii săi trăiesc spaima căderii în gol, mult înainte ca un final spectaculos cum este acela din *Les Natchez (Nacezii* — 1820) să o confirme (eroina se sinucide, aruncîndu-se într-o cascadă). Suprafeţele nelimitate acoperă o surpare, o prăbuşire (cascada). Sursa neliniştii e configurată ca alungare din patrie ; silit să se îndepărteze de acest centru al universului sau exilîndu-se el însuşi, omul lui Chateaubriand poartă cu sine un „mormînt gol", un paradis pierdut. Cosmosul se organizează (ca şi la Walter Scott [238]) printr-o segmentare, hotărnicire a două lumi (patria şi „patria absentă"). Căutînd unitatea, singura în stare să vindece eul nostalgic, Atala şi Chactas, René şi Amélie, Aben-Hamet şi Lautrec se lasă cuprinşi de „reveriile atît de dezastruoase şi vinovate", pe care „primul le-a introdus printre noi Jean-Jacques Rousseau" [239]. Printr-o mişcare similară, textul romanului tinde spre stanţele lirice. Atala, fiică a unui european şi al unei indience (prilej pentru Chateaubriand de a susţine că „omul natural" nu se confundă cu „omul primitiv"), intonează un cînt al patriei absente [240]. Fundamental acelaşi, gestul a fost întîlnit la Novalis în *Heinrich von Ofterdingen*. Din *Aventurile ultimului abencerai* îi răspunde Lau-

[238] Vezi pp. 114 şi urm.
[239] Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, ed. cit., vol. II, p. 243.
[240] Cf. Chateaubriand, *Atala*, ed. cit., vol. III, p. 37.

trec, cavalerul francez aflat în prizonierat la Granada („Combien j'ai douce souvenance / Du joli lieu de ma naissance !" [241]), şi Aben-Hamet, maurul alungat de conquistadori în Africa (el are un „regret mortal" pentru Granada [242]). Lui René, francezul care încearcă să fugă de el însuşi în spectacolul naturii de dincolo de ocean, „îi lipseşte ceva pentru a-şi umple abisul existenţei" [243]. Pentru Chateaubriand, melancolia este starea în care „pasiunile rămîn fără obiect, consumîndu-se într-o inimă solitară" [244].

Parcurgerea sau afundarea în teritoriul patriei absente are un reflex temporal, permiţîndu-i lui Chateaubriand să sincronizeze treptele istoriei sociale. Prin René care pleacă din Europa (*René*), prin Chactas care descinde în Europa (*Nacezii*), „omul civilizat" se întîlneşte cu „omul sălbatic", oglindindu-se reciproc. Orice s-ar spune, modalitatea indică un ucenic al lui Montesquieu sau al lui Voltaire. Dar pe Chateaubriand îl interesează nu opoziţia în sine, ci oscilaţia, suprapunerea perspectivelor. Dacă sălbatecii nu-l entuziasmează (necrezînd că „natura pură este cel mai frumos lucru de pe lume" [245]) şi calculează „efectul abrutizator al civilizaţiei" [246], totuşi nu-l consideră nici pe european un „animal depravat". Întîlnirea este, deci posibilă, generînd o compensaţie. Cel dintîi, „prea apropiat de natură", „se mulţumeşte, în cîntece, să redea ceea ce vede" [247] ; cel de al doilea, în schimb, deşi a pierdut forţa originară a cîntului, posedă criteriile pentru statuarea „frumosului moral" şi a celui fizic. Ca narator, Chateaubriand îşi urmează eroul, alternînd între două lumi. Din intersecţia perspectivelor, polifonie neatractivă pentru romancierii romantici, se ajunge în opera sa la utilizarea naraţiunii la persoana a treia. Este efectul dublu-

[241] Chateaubriand, *Les aventures du dernier Abencérage*, ed. cit., vol. III, p. 126.
[242] *Ibidem*, p. 101.
[243] Chateaubriand, *René*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. III, p. 82.
[244] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 226.
[245] Chateaubriand, *Atala*, ed. cit., vol. III, p. 4.
[246] Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, ed. cit., p. 223.
[247] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 196.

lui scop vizat de acest autor în care veacul al XVIII-lea mai trăia încă. În primul rînd, prin diferenţierea Franţei („ţara vanităţii" [248], a indivizilor orgolioşi) de spaţiul primitiv (unde totul rămîne anonim, fără determinare individuală [249]), el motivează accentul pus asupra obiceiurilor, ritualurilor, făcînd firească înseilarea de epitalamuri sau cîntece funebre (*Atala*), de tradiţii trubadureşti (*Aventurile ultimului abenceraj*), imnurile de entuziastă cucernicie (*Martirii*). Abia atunci cînd sînt receptate din afară, de către un René, insul atins de civilizaţie, acestea relevă natura. Elementarul transpare într-o viziune tîrzie, imnul traversează evurile. În al doilea rînd, contrastul dintre lumi (în America, domeniu vegetal din care lipseşte construcţia, vocaţia arhitecturală, René descoperă „un singur monument : mormîntul" [250] ; în Europa, Chactas priveşte statuile monarhilor ca monumente ale unor eroi necunoscuţi [251]) presupune un şoc vizual care explică amploarea dată de Chateaubriand descrierilor, artei peisagistice. Unei modalităţi narative iluministe (ficţiunea străinului), destinate prin excelenţă alcătuirii de portrete morale, Chateaubriand îi atribuie valoare senzorială.

„E un destin unic care ne reuneşte", îi spune Chactas lui René. „Eu văd în tine omul civilizat care se sălbăticeşte ; tu vezi în mine omul sălbatic pe care marele spirit a vroit să-l civilizeze" [252]. Arhitectura romanelor lui Chateaubriand, indiferent de mărime, nu lasă din acest punct de vedere nici o îndoială. Neînzestrat în chip special cu aptitudini epice, el apelează la o minimă tramă narativă, care-i permite accesul în lumea personajelor şi oferă libertatea descriptivă. Naraţiunea din *Atala* este rostită de Chactas, nacezul care, analizînd moravuri „en sauvage", vede doar peisaje şi ritualuri. Avînd însă experienţa unui voiaj european şi adresîndu-i-se lui René, el ordonează conflictul „en Européen", făcîndu-l să scoată la lumină un ideal moral. Inversată, si-

[248] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. cit., vol. V, p. 598.
[249] Cf. Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, ed. cit., p. 132.
[250] *Ibidem.*
[251] Cf. Chateaubriand, *Les Natchez*, în *Oeuvres complètes*, vol. III, p. 265.
[252] Chateaubriand, *Atala*, ed. cit., vol. III, p. 21.

tuaţia se reia în *René*. Aici, europeanul îşi destăinuie poemul vieţii iar nacezul ascultă, acceptînd idealitatea, dar cerîndu-şi dreptul la picturalitate. Strategia lui Prévost — romanul are drept punct de plecare actualitatea dintre narator şi ascultător — primeşte o nouă semnificaţie. Mai întîi pentru că, la Chateaubriand, dialogul perspectivelor conduce de la *Atala* spre *Martirii*, de la naraţiunea la persoana a treia spre înregistrarea distanţată, la persoana a treia. Lăsînd personajelor doar rolul de actori, Chateaubriand îşi asumă, în fine, misiunea naratorului. Visează la o epopee, dar nici în *Martirii* (conform obsesiei, apariţia romanului îl face să se creadă vinovat de moartea unui văr, împuşcat de „Buonaparte") nu muza este cea care cîntă, ci „eu vreau să povestesc despre luptele creştinilor şi despre victoria pe care credincioşii au cîştigat-o asupra spiritelor adîncului" [253]. Dacă în *Atala* sau *René* conlucrarea naratorului şi receptorului degaja, prin trecerea de la „majestuoasa nuditate" [254] primară la cea secundă (redobîndită), starea poetică, în *Martirii* de expansiunea „celor două surse ale interesului poetic" [255] — *le touchant* şi *le merveilleux* — este responsabil doar autorul, animat de inspiraţii profetice. Precauţiile verosimilităţii dispar, Chateaubriand dă frîu liber miraculosului, corectîndu-l pe Tasso în spirit romantic. Conjuraţia demonilor este înfrîntă, nu înainte însă ca autorul, pentru a-i reface naturii „bătrîneţea originară" [256], să-i mimeze „pompa şi măreţia". Tapiseriile luxuriante trebuiau să impulsioneze imaginaţia cititorului, redîndu-i forţă acestui „artizan european".

Martirii atestă şi o altă constantă a acestui gen de proză poetică [257]. Chateaubriand îşi aşează vălurile decorative corespunzînd celor două lumi (existenţa este un drum între

---

[253] Chateaubriand, *Les Martyrs ou Le Triomphe de la religion chretienne*, Garnier Frères, Paris, 1936, p. 15.

[254] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 173.

[255] *Ibidem*, p. 198.

[256] *Ibidem*, p. 89.

[257] Cf. Jean Mourot, *Chateaubriand. Rhytme et sonorité dans Les Mémoires d'outre-tombe. Le génie d'un style*, Paris, 1960, p. 34.

„două fantome voalate") [258] într-o zonă de presupusă arhaicitate. Aben-Hamet vine în Granada pentru a vedea ruinele civilizației abenceraje din vremea lui Francisc I. Conflictul din *Martirii* este plasat în vremea lui Diocleţian. Coborîrea în trecut, departe de a fi istorică, este practicată de Chateaubriand pentru a obține o alternanță între polii unui contrast de mare forță. Ca și în *Atala* sau *René*, caută vremuri de înflorire a civilizației europene, pentru a le opune modul primitiv de viață. În prima sa proză, alăturarea rezultă din deplasarea în noul continent. Într-un asemenea decor, „omul pădurilor și omul cetăților dialoghează despre lucruri și despre solitudine", iar „gîndurile lor urcă spre leagănul omenirii" [259]. În *Martirii*, termenii se păstrează, doar distribuția este alta. Dată fiind vechimea conflagrației împotriva noii religii, aici peisajul sălbatic îl aduce Franța, la vremea respectivă „un ținut sălbatic și acoperit de păduri" [260]. Oricum, tablourile lui Chateaubriand, chiar atunci cînd se leagă de un model real — fluviul Mississippi (*Atala* și *René*), ruinele Cartaginei și palatele Granadei (*Aventurile ultimului abenceraj*) — au un statut pur imaginar, sînt, în propria-i expresie, dantela unei arhitecturi aeriene. *Geniul creștinismului* respiră aceeași atmosferă și, de aceea, includerea în sine a primelor proze păruse firească. Lipsindu-i inspirația teologală dar ambiționîndu-se să scrie o apologie a creștinismului, Chateaubriand rămîne un decorator de geniu, un „breton imaginativ" [261] incapabil să dogmatizeze.

Tranziția spre narațiunea la persoana a treia, dictată de ambițiile epopeice și de intersecția celor două tărîmuri imaginare, este facilitată și de faptul că nu-l obliga pe Chateaubriand să modifice natura conflictului. De la un roman la altul, istoria este aceeași, distrugerea unui cuplu care a încălcat o interdicție de ordin religios. Atala, creștină, îl iubește pe Chactas, păgînul nacez (*Atala*); Aben-Hamet, aben-

[258] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 16.
[259] Chateaubriand, *Fragments*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. VIII, p. 598.
[260] Chateaubriand, *Les Martyrs*, ed. cit., p. 99.
[261] Albert Thibaudet, *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*, în *Fiziologia criticii*, E.L.U., București, 1966, p. 357.

cerajul mahomedan, se îndrăgostește de o urmașă a Cidului, Bianca (*Aventurile ultimului abenseraj*). Cuplul fatal (în *René* format din eroul omonim și Céluta) este prezent și în *Martirii*, sub numele lui Eudore și al Cymodocéei. Martirizarea lor îi face egali în fața destinului (destin care, în ochii autorului, semnifica triumful creștinismului), dar Chateaubriand nu se dezminte. Între cei doi, trebuie să existe o minimă diferență, indicînd scara civilizației. În arenă, înainte de a fi sfîșiați de un tigru, Eudore îi spune fiicei lui Homère ; „Cymodocée, de mai mult timp sînt eu creștin decît tine : voi putea mai bine să suport durerea ; lasă-mă să părăsesc ultimul pămîntul" [262]. Înlănțuirea evenimentelor caută cu totdinadinsul efectul tragic. Pentru aceasta, eroilor le este imprimată o inflexibilitate exemplară. La Chateaubriand, iubirea nu distruge fanatismul, ci-l alimentează („Musulmanule, eu sînt iubita ta fără speranță ; creștinule, eu sînt soția ta sortită", îi spune Bianca lui Aben-Hamet). Același scop se răsfrînge și asupra logicii evenimentelor. Situația tragică, de cele mai multe ori forțată, se datorește unui imbroglio. Atala se otrăvește nebănuind că Chactas este în stare să se creștineze (îl suspectează de o intransigență confesională egală cu a sa), Amélie se duce la mînăstire înainte ca fratele său să-i fi descoperit patima (*René*), Bianca își alungă adoratorul în deșert, tocmai cînd nefericitul era pe punctul de a se converti, Eudore și Cymodocée sînt sacrificați o clipă mai devreme ca învingătorul Constantin să proclame creștinismul religie a imperiului. Fără scrupule de ordin psihologic, Chateaubriand își silește personajele la inflexibilitate, ceea ce dă naștere unei farse. Pentru cititorul modern, ea este comică, dar lui îi era necesară pentru a face trecerea de la extazul erotic la disperare. Deplasare implacabilă din „pădurile unde umbra, zgomotele și tăcerea sînt pline de dărnicie", unde „totul este ascuns" și se poate spera, spre pustietatea dezolantă, spre grotă sau arenă, unde „totul este văzut dintr-o clipire" [263].

[262] Chateaubriand, *Les Martyrs*, ed. cit., p. 388.
[263] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, ed. cit., vol. I, p. 16.

Se vede, disperarea o aduce dispariția misterului, pericolul unei conștiințe saturate.

Chateaubriand intenționa să redacteze o „epopee a omului naturii“ [264]. Firește, romanele sale sînt doar frînturi ale proiectatei „epopei sistematice“ [265], adesea contrazicînd-o. În perpsectiva timpului, originalitatea sa se aliniază spiritului une epoci. O vreme literară în care *Noua Eloiză* sau *Werther*, obiecte de cult, încep să aparțină mereu mai clar trecutului. Reconceput poematic, romanul își creează o nouă genealogie, iar romantismul își statuează, în zorii veacului, protoistoria. De la Novalis la Chateaubriand, noul roman descrie un ciclu de existență al artei narative. Dar ilimitarea poetică, relevînd limitele romanești, era departe de a epuiza elanul înnoitor al romanticilor.

[264] Chateaubriand, *Atala*, ed. cit., vol. III, p. 1.
[265] Sainte-Beuve, *Étude littéraire sur Chateaubriand*, ed. cit., vol. I. p. 146.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. FEȚELE REALITĂȚII ROMANTICE. ÎNTRE ISTORIE ȘI FANTASTIC

„Am putea găsi în inima noastră plină de neliniște, unde nimic nu se împacă cu sine, două necesități care par opuse, dar care se contopesc, după părerea mea, într-o obîrșie comună: una este iubirea de ADEVĂR; cealaltă, iubirea de FABULOS.“

ALFRED DE VIGNY, RÉFLEXIONES SUR LA VÉRITE DANS L'ART.

ELIBERAREA ESTETICĂ pe care romantismul era convins că o aduce privește romanul într-un chip aparte. Prin datele constitutive și prin amploarea construcției sale, comparabilă doar cu aceea a epopeei, el statuează o teorie a realității, mai mult sau mai puțin explicită, oricum însă implicată în nașterea ficțiunii. Iar dacă „dintre toate transformările pe care romantismul le-a adus conștiinței omului din secolul al XIX-lea, cele care se referă la maniera de a trăi timpul, de a ne situa în durată, sînt fără îndoială cele mai importante“ [1], o imagine definitorie pentru arta sa narativă o aduce *romanul istoric*.

Se profilează, într-o dependență reciprocă, două serii de întrebări fundamentale. Cea dintîi este legată de *resursele și cadrele istorismului romantic*. Este necesară revederea originilor sale filozofice pentru a stabili ceea ce particularizează sistemul istoric al realității romantice (în opoziție cu alte viziuni asupra timpului) și care sînt consecințele imediate asupra romanului, atît în geneza lui cît și în timpul de lectură modelat de acesta. O a doua serie vizează *configurația specifică și evoluția romanului istoric*: ce este un roman istoric (gen „hibrid“, a cărei existență este contestată de mulți

[1] Max Milner, *Le Romantisme*, vol. I: *1820—1843*, Arthaud, Paris, 1973, p. 77.

interpreți ai fenomenului literar — teoreticieni, critici sau istorici) și în ce constă factura sa romantică (consensul unanim fiind că romanul istoric este o „invenție" romantică). Cu alte cuvinte, în ce raport se situează față de alte specii romantic istorizate (nuvelă, poem epic, dramă) și, în continuare, ce îl distinge de romanul istoric post-romantic, individualizîndu-l în ansamblul modalităților narative cultivate de-alungul secolului al XIX-lea. Revederea gîndirii și artei romantice devine o necesitate actuală, căci — în mare parte — teoria modernă a genului rămîne, inconștient, tributară datelor formulate în prima jumătate a veacului trecut. Dar, prin multiplele sale faze de pînă la 1900 și chiar prin devenirea lui în interiorul romantismului, romanul istoric obligă la o înnoire a punctelor de vedere.

Istorismul romantic, asemeni curentului însuși, are rădăcini puternice în secolul al XVIII-lea, fapt care constituie o premisă a unității sale. Divorțul romanticilor față de ideologia luminilor, „greața" de iluminism pe care o afectează un Hugo sau un Gautier reprezintă un mod de a-și sublinia independența, dar nu o ruptură efectivă. În ciuda frazării polemice, doctrina romantică moștenește epoca anterioară, iar contrastul dintre esența căutată și aparența demonstrativă îi definește „elasticitatea", semnalînd totodată un „compromis" originar [2].

Unul din părinții spirituali ai romantismului este Giambattista Vico, în a cărui *Scienza nuova* (*Știința nouă* — 1725) sînt prefigurate idei adoptate și redimensionate de către romantici. Astfel, în centrul gîndirii sale stă, ca un astru tutelar, relația dintre *istorie* și *poezie*. Spre deosebire de tezele conform cărora arta este o frumoasă minciună, Vico așează poezia în linia istoriei, „enunțare sau relatare a adevărului" [3]. Deși identice la origine, în relația celor două actul poetic reprezintă o treaptă superioară pe scara umanității, fiind nu numai o relatare ci și o imitație.

[2] Cf. Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic. Premises of Taste in eighteenth-century England*, Harper and Brothers, New York, 1964, p. 192.

[3] Giambattista Vico, *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, Editura Univers, București, 1972, pp. 425—428.

Argument ultim, chiar fabulosul are drept fundament adevărul. Vico acceptă distincțiile lui Castelvetro din *Poetica lui Aristotel tradusă și comentată* (1596), dar devine el însuși printr-o deplasare categorică de accent. Este corect, „întîi s-a născut istoria și pe urmă poezia" ; dacă însă istoria precede poezia, arbori de vechime diferită implîntați în același sol genetic, de aici nu decurge întîietatea interpretărilor istorice față de viziunea poetică. Din contră, „poeții au apărut cu siguranță înaintea istoricilor comuni, cea dintîi istorie trebuie să fi fost poetică". Homer este primul poet istoric ; un secol după Vico, pe Scott și imitatorii săi europeni îi va tenta tocmai această postură homerică.

Perspectiva genetică, în esență anticlasică, se verifică și pe alte căi. În linie hegeliană, spirala timpului se ilustrează poetic prin triada liric-epic-dramatic. În direcția unui empirism literar, asemeni lui Gheorghe Asachi din *Despre literatură* (*Albina românească*, — 13 iunie 1829), poezia este iarăși prima născută, „deoarece ea izvorăște din simțire și simțirea precede judecata" [4]. Datele se interferează și, în ciuda motivațiilor felurite, deceniile romantice din prima jumătate a secolului fixează ideea unei supremații poetice.

Privind originile poeziei, Vico zărește etapele realizării de sine ale umanității, ale omenescului social, dar nu într-o pură succesiune, ci într-o reluare ciclică, nu în general, ci pe națiuni. *Drumul în cerc* cum se desenează *mersul națiunilor*, este concretizat de faze spirituale, morale, statale, raționale, lingvistice. Trecerea timpului consemnează triade, care vor anima sistemul hegelian, pe urma căruia romanticul Victor Cousin va difuza în *Histoire de la philosophie moderne* (*Istoria filozofiei moderne* — 1826) ideea că trecutul omenirii evidențiază, în continuitate, momente discontinue. Oprirea la o etapă este imposibilă, drept care triada este reluată printr-o mișcare de rotație. Eterna reîntoarcere ilustrează plenar atingerea progresivă a superiorității în identificarea omului cu sine. Istoria este o cucerire prometeică a omenescului, probată de succesiunea celor „trei feluri de

[4] Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 72.

naturi" : *natura poetică* (viguroasă, dar puternic „înşelată de imaginaţie"), *natura eroică* (cînd omul este asemenea zeilor) şi *natura omenească* (unde, cu „multă minte", se acceptă legile conştiinţei, ale raţiunii şi ale datoriei) [5]. Se recunosc aici cu uşurinţă, în genere, cele trei „poziţii" romantice faţă de dicotomiile real-absolut şi conţinut-formă teoretizate de Hegel în *Vorlesungen iiber die Aesthetik* (*Prelegeri de estetică* — publicate abia în 1837—1838) [6]. În vîrful piramidei vichiene, punct final de confluenţă, stă ideea că umanitatea este opera ei înseşi. De aici porneşte un Jules Michelet în *Histoire romane* (*Istoria romană* — 1830) sau în prefaţa din 1865 la *Histoire de France* (*Istoria Franţei*) cînd descrie lucrarea omenirii asupra sieşi, prometeismul uman. În cadrul aceleiaşi filiere, fapt esenţial pentru materia acestui studiu, se susţine în prefaţa romanului istoric al lui Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, că „*Istoria este un roman al cărui autor este poporul*" [7]. Mai sînt cîţiva ani pînă la memorabila *Introduction à l'histoire universelle* (*Introducere în istoria universală* — 1831) a aceluiaşi Michelet. Să-i dăm încă o dată dreptate lui Vico, poeţii îi preced pe istorici. Sau, mai mult, să remarcăm că, asemeni lui Nicolae Bălcescu („Misiea Istoriei este de a ne arăta, a ne demonstra această transformaţie continuă, această mişcare progresivă a omenirii, această dezvoltare a simţimîntului şi a minţii omeneşti, sub toate formele din lăuntru şi din afară, în timp şi spaţiu") [8], marii istorici ai romantismului au fost, înainte de toate, poeţi ai istoriei.

Prezenţa lui Vico este edificatoare şi pentru naşterea romanului istoric, naştere romantică. Peste cîteva pagini va apare întregul model, dar nu este lipsit de interes de a vedea încă de pe acum consecinţele acestei viziuni. În primul rînd, romanele istorice de factură romantică au căutat de

---

[5] Cf. Giambattista Vico, op. cit., p. 452.

[6] Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 527 şi urm.

[7] Alfred de Vigny, *Cinq-Mars sau un complot pe vremea lui Ludovic al XIII-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, vol. 1, p. 6.

[8] Nicolae Bălcescu, *Românii sub Mihai-Vodă Viteazul*, Institutul de arte grafice Carol Göbl, Bucureşti, 1908, p. 2.

predilecție *natura poetică*, acea fază în care imaginația era atotputernică. De vreme însă ce, spune Vico, poveștile sau legendele au fost la originea lor povestiri adevărate dar „și-au pierdut pe urmă înțelesul propriu, s-au alterat, au devenit neverosimile“ [9], romanticul își asumă misiunea de a coborî în istorie și de a le restitui adevărul. Adîncirea în timp trebuie înregistrată de către cititor, de aceea romancierul romantic nu elimină neverosimilul în întregime, el marcînd vălurile succesive ale timpului care au acoperit evenimentele evocate. Adevărul romanului său istoric prinde viață printr-o doză necesară de neverosimil. Este imitată nu numai o secvență, ci istoria însăși. În al doilea rînd, dat fiind individualitatea națiunilor și repetabilitatea etapelor, naratorul romantic se îndreaptă spre o natură poetică situată în interiorul unei arii de cultură ca fază a istoriei naționale. Originile poeziei încetează a mai fi unice, aparținînd Eladei prehomerice. Ca toate celelalte, popoarele Europei moderne refac într-o traiectorie proprie stadiile universale ale istoriei. Sursele legendare sînt datorate evului mediu, adevărat fenomen originar al artei romantice. De aici adorația goticului și, mai larg, gustul romantic pentru primitivitate. De aici medievalismul romanului istoric de vîrstă romantică, ca și tentativele — de tipul celei a lui Asachi din literatura română — de a inventa o mitologie națională. În aceste timpuri ale „barbariei reîntoarse“, cum ar spune Vico, popoarele posedă o memorie robustă, copilărie în care semnele trecerii timpului sînt gravate cu o excepțională vigoare. Este vremea maximei capacități de înregistrare a evenimentelor, cînd se formează memoria popoarelor. Peste acest fundament poetic al istoriei, se așterne conlucrarea *imaginației*, care alterează sau falsifică lucrurile, și a *fantasiei*, „care le modifică și le organizează armonic“ [10]. Reluînd în narațiunile lor fapte istorice, dilatate legendar, romanticii le arată concetățenilor obîrșia și devenirea adevărului național. Prin urmare, ei evită subiectele antice, romanul lor istoric ne-

[9] Giambattista Vico, op. cit., p. 426.

[10] Cf. Giambattista Vico, op. cit., p. 428 ; pentru distincția dintre imaginație și fantezie, este esențială *Biographia Literaria* a lui Coleridge.

avînd nimic comun cu *Ciropediile* sau *Telemahiile* atît de insistent cultivate de secolul luminilor. Reapariţia antichităţii ca subiect romanesc indică, în direcţie opusă, o despărţire de romantism [11]. Din acelaşi motiv, Scott, Vigny sau Manzoni se opresc asupra unor epoci preclasice sau neclasicizante.

Un alt părinte spiritual al romantismului, aparţinînd şi el secolului al XVIII-lea, este Johann Gottfried Herder, a cărui contribuţie este europeană. Ideile sale — mai mult indirect decît direct şi cel mai adesea în aspecte secundare, cum remarca Goethe — au o viguroasă prezenţă în vremea romantică [12]. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Idei despre filozofia istoriei omenirii* — 1784—1791), sinteză a unei vieţi, fac o carieră continentală. Versiunea franceză a lui Edgar Quinet, *Idées sur la philosophie de l'histoire* (1827), îi dublează puterea de circulaţie, fiind de altfel şi izvorul principal al receptării în spaţiul românesc. Gîndirea herderiană devine un patrimoniu al epocii, o marcă a unităţii sale ; se transformă chiar într-o mitologie ideologică, vocea autorului ajungînd anonimă. La început, în scrierile lui Jouffroy sau Quinet, era opus lui Vico, teză care însă nu se verifică, după cum arată convieţuirea celor doi în conştiinţa romantică. Opoziţia este un fals prin exagerare, deosebiri existînd. Pentru că Herder, deşi mai aproape de zorii secolului al XIX-lea, deşi cunoştea mistificările ossianice ale lui Macpherson şi celelalte expresii ale primului val de esenţă romantică, este mai legat de iluminism decît a fost iluminismul de Vico. Continuitatea trecerii spre romantism se vede aici cu deplină claritate. Studiind alcătuirile ierarhizate ale lumii, evoluţia fenomenelor naturale şi tensiunea lor spre superioritate, Herder se apropie de Buffon şi ale sale „epoci naturale" din *Istoria universală ;* judecînd omul în raport cu vegetalul, se aseamănă cu La Mettrie din *Omul plantă ;* considerînd că natura este o dezvoltare a unor germeni, îl continuă pe Robinet cu *Despre*

[11] Vezi pp. 175—176.

[12] Cf. Henri Tronchon, *La fortune intelectuelle de Herder en France*, Paris, 1920.

natură. Chiar Diderot, unul din ierarhii vulgarizării iluministe, admitea în *Despre interpretarea naturii* existența unui fenomen originar, „prototip" al formelor de viață. Socotind că fiecare din aceste forme depinde de o anume climă, factor care decide diversitatea naturală și socială, Herder moștenește *Spiritul legilor* de Montesquieu. Mai mult, omul este modelat de un timp și un spațiu distinct — adică, de o țară. Separația de epoca luminilor și întoarcerea spre romantism se impune: „...dați-ne înapoi, în atîtea privințe, evlavia și simplitatea obiceiurilor și luați-ne în schimb lumina și necredința noastră, răceala fără vlagă și rafinamentul nostru, apatia noastră filozofică și mizeria noastră umană" [13]. Fără îndoială, sterilitatea gîndirii și vorbăria despre progres în absența *acțiunii* sînt imputate iluminismului dar, recitind paginile, romanticii vor extinde acuzația. Datele sînt comune, numele lui Herder putea să lipsească.

Ceea ce interesează acest studiu despre romanul secolului al XIX-lea, comentariile de aici asupra romanului istoric romantic, se concentrează în jurul cîtorva atitudini: asupra naturii, asupra relației natură-societate, asupra istoriei. Pe Herder îl preocupă istoria întreagă a umanității, nu numai istoria culturii. Își îndreaptă privirile spre natură, supremă deschidere pentru obiectul cunoașterii, natură reductibilă la o *forță genetică*, acționînd asupra unei plasme primordiale (*Hauptplasma*) [14]. În imperiul naturii, deosebindu-se de panteismul spinozist, nu concepe existența unui spirit pur, ci o unitate a „puterilor organice" și a unei „materii organice". Puterile, stratificate (organice, fizice, creatoare), se manifestă prin *organe* specifice. Spirit și materie, dezvoltarea întregului pretinde interacțiunea forțelor distructive și a celor conservatoare. Nu numai societatea are istorie, ci și natura, pe care o urmează pe scara timpului. În ciuda schimbărilor din „imperiul organizării omenești", răzbat aici *adevăruri naturale*. Căci, așa cum va afirma la noi ro-

[13] Johann Gottfried Herder, *Scrieri*, Editura Univers, București, 1973, p. 109.

[14] Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, bei Johann Friedrich Kertnoch, Leipzig. 1821, vol. I, p. 57.

manticul Eliade Rădulescu, „natura fu primul şi marele instructor al ómenilor primitivi“ [15]. Analogia, asigurată de viziunea organicistă, dintre natură şi societate caracterizează filozofia herderiană a istoriei [16]. Conform tezei relativiste, climatele generează feluritele chipuri ale popoarelor şi ale istoriei lor. Dacă ar fi fost izolate, ar fi avut unicitatea plantelor. Cum însă natura este un unic şi vast organism, aceleaşi sînt legile naturale ale istoriei politice universale. Dar, în fiecare caz în parte, pămîntul, cel în care istoria se coboară lăsînd urme minerale, este altul. Dacă „umanitatea este finalitatea naturii umane“, natură — ca la Vico — unitară, soarta colectivităţilor sociale diferă, procesiune individuală a antagonismului construcţie-distrucţie. Pe măsură ce umanitatea urcă spre sine, violenţa istoriei se domoleşte, crede Herder, se răresc „demonii distructivi“ şi triumfă legile naturale. Aidoma naturii, istoria e o manifestare a raţiunii divine. Similară pămîntului din natură este, în istorie, *limba*. Deasupra istoriei, raţiunea este o „limbă divină a creaţiei“ [17]; sub puterea istoriei, „fiecare naţiune se aşează după ceea ce gîndeşte, şi gîndeşte după cum vorbeşte“ [18]. Parafrazîndu-i titlul unui renumit studiu, în limbă se află *cele mai vechi documente ale genului uman*, iar geniul popoarelor se descoperă aici. Întreg romantismul a adoptat ideea. Se justifică elanul fiecărei naţiuni europene spre propăşirea propriei literaturi, pornind de la creaţia folclorică [19]. Elogiul limbilor vulgare (în sensul medieval al termenului), revelaţia unei producţii poetice neglijate pînă atunci şi gustul pentru „cîntecele gotice“, actualizare a arhaicului într-o pro-

---

[15] I. Heliade Rădulescu, *Cursu întreg de poesie generale*, vol. II, Typographia Lucratorilor Associaţi, Bucureşti, 1870, p. 7.

[16] Rudolf Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1958, vol. I, p. 576.

[17] Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, Brockhaus, Leipzig, 1869, vol. III, p. 73.

[18] Joham Gottfried Herder, *Über die neuere Deutsche Literatur*, în *Werke*, Volksverlag, Weimar, 1967, vol. II, p. 74.

[19] În cultura română, Eliade scrie despre *Geniul limbelor în genere şi al quellei romane in parte;* în explicaţia deteriorării limbii foloseşte un cert argument herderian, „climele defavorabile“. Vezi *Cursu întreg de poesie generale*, ed. cit.. vol. I, 1968, p. XXVII.

vincie a umanității, fac din Herder, cetățean al secolului al XVIII-lea, un ctitor al ideologiei romantice.

În cadrul artei romantice, romanul istoric este minunatul prilej de picturalizare a unui peisaj originar. Încă generația lui Chateaubriand sau a lui Novalis se lăsa fascinată de sistemul elementelor naturale, revelare a virginității cosmice [20]. Este natura de dinaintea omului, fără semnele desprinderii și, apoi, ale constituirii civilizației. Evoluționismul romantic selectează spații primare, picior al scării care urcă spre umanitate. La Chateaubriand se decora imensitatea vegetală a continentului american. La Walter Scott, deja istorizată, silueta naturii saxone, celtice sau gaelice. Ca și în romanul istoric de mai tîrziu al lui Mihail Sadoveanu, natura este, în același timp, depozitară a istoriei umane și martor al ei. Păşind pe urme rousseauiene în afara societății, romanticul poate trăi în reveria sa surpriza istoriei. Coloratura se schimbă după axele cardinale, după *nordul* și *sudul* profesat în *De la littérature* (*Despre literatură* — 1800) și *De l'Allemagne* (*Despre Germania* — 1813) de doamna de Staël, propagandistă europeană a doctrinei. „Bieți locuitori ai ținuturilor de la miazănoapte ! — zice Massimo D'Azeglie într-un roman istoric din 1833 [21] — Voi nu cunoașteți prețul acestui ceas sub minunatul cer al sudului, pe malul mării, cînd firea încă dormitează /.../ Cine nu a petrecut singur această oră pe pitorețtile coaste ale lui Regno, /.../ nu știe pînă unde poate ajunge divina frumusețe a creațiunii." Decalajul temporal dintre *vechimea evocată* și *nararea recentă* se traduce într-o diferență graduală a luptei dintre contrarii. În elementaritate, starea conflictuală prinde tonuri paroxistice ; evidența se datorează atît felului de a dimensiona eroul în conformitate cu dinamismul evenimentelor (desprins dintr-un tipar al existenței pure, eroul se manifestă într-o rapiditate a reacțiilor care eludează faza deliberării, ceea ce conduce spre posibilitatea

[20] Vezi pp. 32—38, 75—77.

[21] Massimo D'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, E.L.U., București, 1967, p 52.

de a reconstitui o *logică romantică a actelor* dar nu confirmă în interior o motivaţie psihologică), cît şi spectacolului agresiv (generat de o persecuţie erotică, periclitare a fiinţei naturale în drepturile sale ultime). Din unghi romantic, naraţiunea îşi cîştigă un suport istoric atunci cînd un tiran politic este, totdeauna, un agresor erotic. Reconstituit din rădăcinile sale biologice, adevărul istoric coordonează două serii de acte — a faptelor ştiute, memorate, şi a celor secrete, pretins neştiute dar în fond inventate. Vocaţia romantică tinde spre răscolirea actelor secrete, întrucît acestea sînt sursa istoriei publice şi a ficţiunii. În această latură, romanul istoric se pretinde mai profund decît cronicile şi — alături de legende şi basme — mai adevărat. În această idee se reîntîlnesc Vico şi Herder. În adîncimea vremii, ficţiunea nu era abatere de la adevăr, ci un mod de a-l trăi, un mod care individualizează popoarele. Romanul istoric răspunde într-o factură „modernă" unei viziuni asupra lumii, nedezminţită de epicul folcloric: trecutul dezvăluie dramatica urcare spre umanitate, personajul — avînd o „misie" mai înaltă decît cea pe care o recunoaşte el însuşi — întrupează destinul umanităţii; valorile morale sînt judecate în acţiune. Mai mult chiar, finalitatea este identică: romanul istoric romantic dispune de puterea reconfortantă de a dovedi triumful implacabil al legilor naturale. În termeni herderieni, posedă un „balsam": „Sufletul nostru este cuprins de o bucurie caldă nu numai cînd simte balsamul care există în legile naturale ale omenirii, ci şi cînd îl vede răspîndindu-se graţie naturii lui şi făcîndu-şi loc printre oameni chiar împotriva lor." [22] În termeni mai noi, printr-o mecanică vag psihanalitică, este o compensaţie a unei irealizări contemporane.

Mai mult decît se acceptă de obicei şi în pofida propriilor declaraţii libertare, romanticul îşi supune fantasia unei idei directoare, dovedită în arta sa şi nu reexperimentată. Îndoielile cartesiene dispar în faţa unei voinţe de cunoaştere superioare putinţelor momentane. Reflex al istorismului romantic, romanul de această factură rezolvă prin ficţiune de-

[22] Johann Gottfried Herder, *Scrieri*, ed. cit., pp. 159—160.

calajul dintre voință și puterea de înțelegere. El depășește în acest sens soluțiile admise de *drama istorică*, nefiind întîmplătoare răspîndirea sa europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Ca formulă interpretativă a științelor [23], istorismul epocii își are originile în relativismul secolului al XVIII-lea ; perspectiva sa este mai largă, pasul judecății fiind evurile. Diferența fundamentală o dă reorientarea *meliorismului* iluminist. Dacă gînditorii romantici consideră, asemeni lui Hegel, că *mersul istoriei universale* reprezintă „un mers spre mai bine" determinat de „preschimbările din domeniul spiritului" [24] (puncte centrale ale programului iluminist), meliorismul lor încetează de a mai fi linear, cuprinzînd un joc dialectic între *continuitate* și *ruptură*. „Mai binele" nu exclude *decadența*, posteritatea nu este neapărat de-asupra anteriorității. Aici s-a produs mereu confuzia care stă la baza comentariilor despre *paseismul romantic*, văzîndu-se doar termenul negativ al perechii. Romanticii speculează decadența, făcînd din ea un focar privilegiat al privirii spre viitorime. De aici se zărește întreaga verticală a evoluției, dincolo de un prezent care trebuie să iasă din stagnare. Elogiul medievalului și invectiva împotriva momentului sînt, deopotrivă, reacții afective care îmbracă ideea necontenitei prefaceri. Trecutul nu este un refugiu, ci revelație a mișcării istorice pe care — spaimă romantică ! — prezentul pare că o oprește. Se profilează un paradox, care revoltă : trecutul este mai național decît prezentul. Firește, printr-o atribuire, prin antedatarea unor cuceriri spirituale recente, în special a conștiinței naționale. În fața ideilor cosmopolite (în sensul autentic al cuvîntului) purtate de revoluția franceză și extinse de armatele napoleoniene, popoarele europene reacționează ca națiuni. Individualitatea solicită rememorarea, iar *romanul istoric* constituie un trecut recîștigat. Și cum criteriul suprem al ordinii sociale este statul național, romanul istoric în variantă romantică este, în

[23] Cf. Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, München, 1965.

[24] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, Editura Academiei, București, 1968, pp. 54—55.

cele din urmă, o *sociogeneză*. În arii de cultură lipsite de un stat național, romanul își asumă misiunea de a-l pretinde. Este cazul romanelor lui Manzoni, D'Azeglio și a celorlalte narațiuni istorice din spațiul italic. În alte spații mai fericite, în Anglia sau Franța, el este o meditație asupra organizării statale existente, căci statul „constituie o prezență nedesăvîrșită, a cărei înțelegere, pentru a fi asimilată, necesită conștiința trecutului" [25]. Într-un fel sau altul, născut la ceas romantic în întreaga Europă, romanul istoric este un factor de unitate în epocă și un unicat în devenirea literară.

Unicitatea romanului istoric de tip romantic este estompată de un fapt ciudat de conștiință literară. Interpretările care-l vizează, chiar cele din secolul al XX-lea, rămîn tributare romantismului. Conservarea perspectivei atrage după sine o insistență asupra datelor comune, pierzîndu-se diferențele specifice. Dar ele există și sînt extrem de importante chiar în evoluția genului limitată la secolul al XIX-lea [26]. Romanticii, se știe, nu și-au tăinuit principiile teoretice și, de aceea, adevărul este ușor de reconstituit. Abundă prefețele, eseurile, scrisorile, articolele jurnalistice despre romanul istoric. Mai însemnate, pentru că le organizează pe celelalte, sînt opiniile lui Manzoni din *Del romanzo storico e, in egenere, de' componimienti misti di storia e d'invenzione* (*Despre romantul istoric și, în general, despre componentele combinate de istorie și de invenție*). În 1845, cînd apare discursul lui Manzoni, genul era deja constituit de cîteva decenii, susținut în diversele literaturi europene de opere considerate cap de serie. Spațiul britanic îl dăduse pe Walter Scott, a cărui masă de romane istorice — de la *Waverley* (1814) la *Castle Dangerous* (*Castelul periculos* — 1832) — invadează continentul, exaltînd mintea cititorilor și fantezia romancierilor. În lumea germană figurau *Die Kronenwächter* (*Păzitorii coroanei*, primul volum din 1817) de Achim von Arnim, *Lichtenstein* (1826) de Wilhelm Hauff. Prin Alfred de Vigny și Victor Hugo, literatura franceză avea un *Cinq-*

[25] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, ed. cit., p. 62.
[26] Vezi pp. 376—377, 379—384.

Mars (1826) și un *Notre-Dame-de-Paris* (1831). Peninsula italică poseda un model propriu, prin *I promessi sposi* (*Logodnicii* — 1827) de Manzoni, *La battaglia di Benevento* (*Bătălia de la Benevento* — 1828) de Guerazzi sau prin *Ettore Fieramosca,* intitulat și *La desfida di Barletta* (*Provocarea de la Barletta* — 1833). În romantismul spaniol se înregistraseră reușite, prin José Espronceda cu *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* (*Sancho Saldaña sau Castelanul de Cuéllar* — 1834) și, mai ales, prin Enrique Gil y Carrasco cu *El Señor de Bembibre* (*Seniorul de Bembibre* — 1844). La 1845, romanul istoric în prima sa formă, romantică, își trăise veacul, se ajunsese chiar la o saturație, iar Manzoni era îndreptățit să-i facă „socoata".

Atitudinea, funciar romantică, pe care se sprijină această poetică a romanului istoric fusese formulată încă din succinta prefață la *Logodnicii :* „L'historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo..." [27] Pentru că este, mai mult decît o înscriere în conștiință de fapte succesive, un dialog cu memoria. În istorie cunoașterea se împlinește ca recunoaștere de sine. Confirmarea identității solicită spiritul spre o dominare a *faptelor succesive* (sisteme de deosebiri, cum le numește A. D. Xenopol) [28]. Esențială este, prin urmare, *reprezentarea actelor, historian rerum gestarum* și nu *res gestas,* lămurește în numele romantismului Hegel [29]. La acest nivel, romanul și istoria se oferă reciproc ca predicat în definire : istoria este un mod de relatare, o narațiune rostită de o anume voce, *romanul,* ansamblu de evenimente în succesiune, se poate pretinde a fi o istorie și, mai mult decît atît, o *istorie veritabilă,* formulă a lui Lucian din Samosata rămasă în eternitate. Noutatea lui Manzoni nu rezidă aici ; oricînd, înainte sau după romantism, contaminarea se produce. Diferă, însă, motivația. În secolul al XVIII-lea — la Prévost, Richardson, Fielding sau

---

[27] Alessandro Manzoni, *Tutte le opere,* G. Barbèra Editore, Firenze, 1928, p. 439.

[28] Cf. A. D. Xenopol, *Scrieri sociale și filozofice,* Editura Științifică, București, 1967, p. 221.

[29] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei,* ed. cit., p. 61.

Wieland — romanul, într-o necesară căutare de a elimina impresia de romanesc, se subintitula *histoire, history* sau *Geschichte*. Apelul la istorie ca stil al redactării fortifica ficțiunea romanescă. În secolul al XX-lea, apropierea („un roman, pentru majoritatea amatorilor — și a criticilor — este înainte de toate o *istorie*") servește la discreditarea acesteia din urmă printre „cîteva noțiuni perimate" [30]. Dacă a nara a devenit o imposibilitate — susțin epigonii experimentaliști — istoria a murit. Refuzînd exagerarea, trebuie admis că, în fiecare epocă, sînt prezente ambele aserțiuni. Căci, în plan estetic, respectiva contaminare are un efect contrar: în loc ca romanele să se prefacă în istorii veritabile, istoria ajunge sinonimă cu *povestea*, rod al purei imaginații. Aceasta este dilema pe care o înfruntă fiecare vîrstă a romanului, implicit cea romantică. Abia soluțiile de depășire conferă originalitate.

Cel dintîi element definitoriu al romantismului este acela că romanul său istoric agravează dilema. Aici nu este vorba doar despre trecutul în care sînt situate evenimentele și care implică o oarecare dificultate în reconstituirea lor verosimilă; nu verosimilul este finalitatea sa, ci *adevărul*. Dar care este adevărul ficțiunii? Comparat cu cel al altor narațiuni, extraestetice, adevărul istoric așa cum îl animă romanul nu este o abatere sau de la consemnarea exactă a realității trecute, sau de la pictura vieții umane în complexitate? Epoca luminilor găsise o rezolvare a dublei probleme: adevărul narațiunii se rezumă la verosimilitate, la un „acord cu ea însăși" [31]; pe de altă parte, se proclamase — printr-o măsură radicală — existența a două tipuri de narațiune, una *simplă și istorică*, alta *artificială și fabuloasă*. Amploarea specifică înstrăina romanul de istorie [32]. „Soluția" firește nu-i mai satisface pe romantici, iar Manzoni procedează altfel.

---

[30] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1964, p. 34.

[31] Marmontel, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, în *Oeuvres complètes*, Chez Verdière, A Paris, 1818, vol. XIII, p. 154.

[32] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 142—144.

Ca orice demonstrație romantică, discursul său are o structură binară. În raport cu realitatea de la care pleacă, o reprezentare a istoriei este *strict autentică* sau *inventată*. În fapt însă, admite Manzoni, distincția nu e ușor de făcut, încît cele două coparticipă în articulațiile ficțiunii. Ieșirea din impas nu se produce opunînd invenția adevărului, ci *adevărului pozitiv* (verificabil, consemnat în narațiunile istoricilor sau cronicarilor). Dar romanul nu se poate limita la o simplă relatare de „fapte politice sau militare" ori la vreun „eveniment extraordinar" ; evocarea transformă nucleul pozitiv într-o galaxie. Mișcarea este dictată atît de condiția genului, cît și de modul de a înțelege relația dintre *real* și *ideal*. În „forma nouă și specială" numită prin antonomază istorie (istorie în loc de roman, substituire asigurată de cvasisinonimia termenilor), reprezentarea adevărată trebuie să fie „mai bogată, mai variată, mai completă", relevînd un stadiu al umanității, într-un anume timp și spațiu. Urmărind un *efect total*, narațiunea romanescă nu se poate dispensa de invenție, ceea ce-i determină „forma contradictorie prin ea însăși" [33]. Invenția este necesară, căci nu ajunge *cunoașterea* unor date esențiale ; pentru a fi *crezută*, realitatea trebuie să fie o imagine complexă a concretului : „vreți să mă faceți să cunosc realitatea și nu-mi dați mijlocul de a o recunoaște prin realitate ?" [34] A cunoaște tinde spre starea ideală, a crede revendică percepția realului. Validitatea ficțiunii depinde de cuprinderea lumii fenomenale, de transparența sa numenală. Se simt aici rezonanțe kantiene, desprinse din atmosfera spirituală a romantismului, restituiri poetice ale tezelor lui Kant cu „grădinile suspendate ale lumii sale inteligibile" [35]. Dacă realul reprezintă o circumstanțializare a idealului, romanul istoric, în latura sa narativă, ia ființă printr-o dublă circumstanțializare. Prima aparține istoriei reale : un eveniment istoric oferă *circumstanțe reale* unei *acțiuni ideale*. Sînt datele marcate de documente, res-

[33] Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico...*, ed cit., p. 837.
[34] *Ibidem*, p. 836.
[35] Ricarda Huch, *Romantismul german*, Editura Univers, București, 1974, p. 133.

pectate de romancier. A doua este imaginativă, intervenind *circumstanţele inventate* dar *verosimile*. În lectură, străpungerea celor două văluri conjuncturale este meditată, într-o ordine inversată, de personajele nonistorice şi apoi de cele atestate. Fireşte, în orizont romantic primează o sporire a verosimilităţii, captate din „idealitate cu elementele proprii adevărului" [36].

Demonstraţia lui Manzoni reia traseul ideatic conturat de romantici, în artele lor poetice (teoretizări în special ale dramei) ca şi în luările de poziţie faţă de romanul istoric. Studiind contradicţiile genului, discuţia este ea însăşi purtată de pe poziţii adverse, după cum este admis sau respins rolul invenţiei. Limbajul este însă acelaşi. În *Réflexions sur la vérité dans l'art* (*Reflexii asupra adevărului în artă* — 1827), prefaţă la *Cinq-Mars*, Vigny vorbeşte despre un „*tot* insezisabil al istoriei lumii" pe care omul, pentru a-l domina, îl desprinde din „vastul lanţ de evenimente" reducîndu-l la o anume tramă narativă, manifestare perceptibilă a întregului. Parţializarea este răscumpărată prin imaginaţie ; grupîndu-şi secvenţele în jurul unui centru inventat (*centre inventé*), fabula se naşte „*Adevărată* dintr-un *Adevăr* cu totul special". Dar opera de artă pentru Vigny, tinzînd spre frumuseţea ideală, este mai adevărată (citeşte „mai frumoasă") decît adevărul însuşi. Criteriul este acelaşi, concluziile opuse. În viziunea lui Vigny, autenticitatea faptului narat (semnalarea sa istorică) are o importanţă secundară : „Ideea este totul. Numele propriu nu este altceva decît exemplul şi dovada ideii." [37] Supremaţia imaginaţiei şi a artei, reconstituire a generalului în particular, este extrasă pe o filieră romantică — în care se înscrie şi un Colerdidge — ducînd la Schelling şi la a sa *Philosophie der Kunst* (*Filozofia artei* — 1802—1803) [38]. Pentru Manzoni, dimpotrivă, supremaţia imaginaţiei ar duce la desfiinţarea romanului istoric, istoria nefiind decît o supoziţie. De altfel, spaţiul

[36] Alessandro Manzoni, op. cit., p. 838.
[37] Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, ed. cit., p. 11.
[38] F. W. Schelling, *Philosophie der Kunst*, în *Werke*, Manfred Schröter, München, 1928, vol. III, pp. 450—452.

italic înregistrează cea mai animată *bătălie asupra romanului istoric* din literatura europeană. Cei care-l acceptă — deducîndu-l din pledoaria doamnei de Staël, reluată de Simonde de Sismondi în *De la littérature du Midi de l'Europe* (*Despre literatura din Europa meridională* — 1813) — și cei care-l resping — un Paride Zaiotti contraatacă în 1821 (cu prilejul editării unui roman al lui Ambrogio Levati) și 1828, scriind împotriva lui Manzoni *Del romanzo in generale ed anche dei «Promessi sposi»* (*Despre roman în general și de asemenea despre «Logodnicii»*) — încrucișează spadele pentru a susține sau contesta dreptul romanului istoric la invenție. Într-un prim moment, de irumpere a romantismului, romanul „adevărat" era un argument împotriva mitologizării clasice. Eroii soseau din temporalitate. În acest sens se exprimaseră și Manzoni în prefața la tragedia istorică *Il Conte di Carmagnola* (*Contele de Carmagnola* — 1816) sau în *Lettre à M. C... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (*Scrisoare către domnul C... despre unitatea de timp și loc în tragedie* — 1823), și Niccolò Tommaseo în *Discorso sulla veritá poetica* (*Discurs asupra adevărului poetic* — 1827) [39]. Pe măsură însă ce depărtarea de clasicism se mărea iar valul romanelor istorice devenea sufocant, Tommaseo revine la idealurile clasice în *L'Art* (*Arta* — 1835), iar Manzoni ajunge în discursul său din 1845 să se îndoiască de valabilitatea genului. Triumfă Zaiotti, un soi de abate Jaquin al epocii romantice ? [40] Relația de excludere care-l frămîntă pe Manzoni — sau adevăr pozitiv, sau invenție — pare a dovedi acest lucru. Dar autorul *Logodnicilor* — fie că susține deplinătatea adevărului în istoria romanescă, fie că speră esența de aparență — nu falsifică articulațiile ficțiunii. Apologet sau contestatar, Manzoni este înainte de toate un analist. De aceea, paginile sale au avantajul de a prezenta, suprapuse, contradițiile reale ale genului

[39] Niccolò Tommaseo scrie și el un roman istoric, supunîndu-se modei, *Il Duca d'Atene* (*Ducele de Atena* — 1834).

[40] În *Entretiens sur les Romans* (*Discuții asupra romanelor* — 1755), de o totală obtuzitate, abatele Jaquin excludea orice adevăr din ficțiune, falsul predominînd asupra acestuia chiar într-un roman cu personaje istorice.

şi cele izvorînd din viziunea romantică asupra sa. Cum însă curentul are vocaţia de a exacerba ireconciliabilul dar şi darul de a construi din materia opoziţiilor bolţi de unitate, teoria romanului istoric nu este niciciînd mai adecvată obiectului. Formula narativă se va elibera de romantism [41], teoria îi va rămîne tributară. Se impune, deci, o oarecare zăbavă.

Dacă adevărul nu este totuna cu adevărul pozitiv, istoria nu coincide cu *„nuda istorie"*. Istoria presupune o carnaţie a sensului general, iar, în paralel, romanul implică o particularizare pînă la ultimele amănunte, „în toate condiţiile vieţii" [42]. Luînd conflicte din trecutul social şi literaturizînd pe „baza unui sistem istoric" [43], romanul se opune *istoriei nude* prin dubla sa circumstanţializare, remarcată în paginile precedente. Cînd afirmă că „romanul opune istorismului general al esenţei conflictului un istorism concret al totalităţii detaliilor" [44], Georg Lukács nu va ajunge decît la jumătatea înţelegerii lui Manzoni. Istorismul general al esenţei conflictului este doar istoria nudă ; cel concret ţine, deopotrivă, de istorie şi de roman. În fond, ştia să vadă Manzoni, istoricul este şi el un narator, mînuind detalii pentru a descifra o motivaţie a lucrurilor. „Forma esenţială" a amîndurora este cea narativă : una „firească şi naturală" (istoria), alta „convenţională şi inventată" (ficţiunea). Romanul istoric trebuie să le cuprindă însă pe amîndouă, şi de aici natura sa antinomică. Căci alipirea lor ameninţă *omogenitatea impresiei* : întrucît ia „drept parte a materiei sale ceea ce e substanţă firească şi naturală pentru istorie", romanul se supune atît *logicii istorice*, cît şi *logicii poetice* (termen care-l reînvie pe Vico). În lectură, celei dintîi îi corespunde un *asentiment istoric* (sesizarea cauzalităţii într-o succesiune deschisă de fapte care elimină acidentul), celei secunde un *asentiment poetic* (acceptarea ca reale a unor evenimente fictive organizate într-un grup închis). Dincolo de orice îndoială, ro-

---

[41] Vezi pp. 341, 342—243, 349—352, 384—388.

[42] Alessandro Manzoni, op. cit., p. 835.

[43] Alessandro Manzoni, *Lettre à M. Ch. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, în *Tutte le opere*, ed. cit., p. 246.

[44] Georg Lukács, *Romanul istoric*, în *Specificul literaturii şi al esteticului*, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 297.

manul istoric pretinde un sistem optic, în care sînt așezate paralel „două oglinzi opuse“ [45].

Aici este cheia problemei. În plan teoretic, luarea în considerație a distincției duce la acceptarea sau respingerea genului. Dacă se descoperă echilibrul, nestînjenirea dintre istoric și poetic, atunci genul există. Precumpănirea unuia din asentimente separă datele, lăsînd fie romanul fără fapte istorice, fie istoria fără reprezentare romanescă. Romanticii încep prin a proclama echilibrul și sfîrșesc prin a anunța moartea romanului istoric. Se decupează, astfel, o *epocă romantică a romanului istoric*. Firește, genul — ca și disputele asupra sa — nu dispare. Compatibilitatea celor două modalități de receptare este reafirmată și, odată cu aceasta, romanul istoric renaște, dar pentru a se ajunge la un alt declin. Trecerea de la afirmație la negație aseamănă epocile romanului istoric ; ceea ce le separă — și acum distincția, încadrată în istoria ideilor, servește ca un criteriu în cunoașterea devenirii literare — se concentrează asupra felului de a dimensiona *asentimentul poetic*. Desigur, apar mutații și în ceea ce privește înțelegerea istoriei și a sensului ei, dar distanța de la Scott sau Vigny la Balzac, Tolstoi, Sienkievicz sau Galdòs măsurată numai pe această linie este aproape imperceptibilă. [46] Căci secolul al XIX-lea, cel puțin acest secol, conservă datele esențiale ale *istorismului romantic*. Revendicările literare ale istoriei, în schimb, sînt într-o metamorfoză continuă. Capitolele următoare vor reveni asupra romanului istoric de după romantism. Dar trebuie deja subliniat un lucru : în romantism poate fi contemplat un fenomen originar al romanului istoric.

Asentimentul poetic are la romantici, fapt specific, o importanță maximă. În primul rînd, pentru că majoritatea romancierilor istorici din această epocă sînt poeți. Este cazul lui Vigny, Hugo sau Manzoni ; dar chiar Scott se încercase mai întîi în domeniul poeziei. Abordarea romanului era necesară, căci „romantismul e revoluția literară înfăptuită nu

[45] Alessandro Manzoni, op. cit., p. 842.
[46] Vezi pp. 123—131 și cap. V, VI.

atît prin lirism sau prin teatru cît prin roman"[47]. Exagerarea din această judecată rămîne totuşi semnificativă. Narînd, romanticii poematizează ; în amplitudinea romanului, dau frîu liber tentaţiilor demiurgice. Făcînd prin el „istorie", nu diminuează *romanescul* — efect asupra cititorului, obligat să fie conştient că se află în faţa unei opere de artă şi nu a realităţii însăşi — ci-l amplifică. Totala supunere la document, pe care o pretind unele voci (mai ales a lui Manzoni), constituie fie un mijloc de verosimilizare (declamarea unei garanţii că nu se falsifică adevărul istoric), fie — cum s-a văzut — suportul legal al condamnării ficţiunii. Oricum, romanul este — admite chiar Balzac, vorbind în chip romantic despre *Şuanii* — un poem. În al doilea rînd, prim-planul asentimentului poetic este dictat de intenţiile romanticilor de a obţine prin romanul istoric un *roman total.*[48] Totalitate care „atinge poezia", lămureşte *Prefaţa la Comedia umană*, dar care se manifestă într-un stil arhitectonic compozit, înregistrat încă la Chateaubriand[49] şi — imediat mai jos — la Scott. Logica poetică îl aşează în centrul unui tablou care cuprinde tragedia sau drama, epopeea sau poemul, legenda sau nuvela. Faţă de tragedie (antică şi clasică), adresîndu-se unui spectator care-i cunoştea subiectul mitologic, romanul istoric — ca şi drama modernă — este silit să evoce, să scoată din uitare „circumstanţele istorice ale subiectului"[50]. Mai mult, el oferă un argument suprem în lupta dramei împotriva legii celor trei unităţi, prescripţie clasică atît de iritantă pentru August Wilhelm Schlegel şi, pe urmele sale, pentru Manzoni şi Hugo. Căci dovedeşte contrariul : unitatea de acţiune nu se pierde dacă spaţiul conflictual depăşeşte suprafaţa scenei, dacă durata actelor se extinde dincolo de o rotire a soarelui. Ceea ce-l deosebeşte şi de drama modernă, este faptul că romanul istoric nu se limitează la o

[47] Albert Thibaudet, *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*, în *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară*, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 413.

[48] Cf. R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 37.

[49] Vezi pp. 69 şi urm.

[50] Allesandro Manzoni, op. cit., p. 865.

Biblioteca de limbi clasice şi moderne

singură acțiune centrală, aluviunile secundare fiind aici în miezul atenției, și, în consecință, la consemnările interesînd istoriile. Accentuînd asupra unor episoduri obscure, „în romanul istoric subiectul principal este în întregime al autorului, cu totul poetic..." [51]. Protagoniștii romanului sînt, în istorie sau în dramă, personaje secundare [52]. Același criteriu îl diferențiază de epopee sau de poemul epic : acestea dau viață *unicului* (unic erou sau unică acțiune), pe cînd romanul rîvnește spre multiplicitate. Apropierea se produce în alte direcții, dar și aici apar imediat elementele de distanțare : cultivă deopotrivă eroicul, cavalerescul, dar epopeea și poemul la nivel suprauman, pe cînd romanul îl umanizează. În fine, îl atrage fabulosul legendar ; vrînd să se arate cititorului său contemporan cu evenimentele trecutului, romancierul îl exploatează ca semn al unei mentalități arhaice, temperîndu-l în numele științei moderne. Nuvelei îi ia funcția primordială — de a da o *formă nouă* prin actul narării unui eveniment real, unei *istorii* — și, dispunînd de mijloace, o eclipsează.

Se impun cîteva reflexii înainte de a lăsa operele să dezvolte argumentele. Încadrarea romanului printre celelalte specii literare, întîlnită oricînd, are aici contururi romantice. Judecata se bazează, în cele din urmă, pe axa care duce de la *poetic* la *istoric*. Cristalizarea ideilor se produce printr-un refuz al normelor clasice ; unicul tipar, dacă trebuie să existe unul, emană din configurația firii umane, în perpetuă devenire. Cunoașterea literară pretinde un exercițiu istoric, erudiția de tipul enciclopediștilor face loc unor înfățișări ale actelor de creație în succesiune. Cronologiei principiilor i se adaugă, în interiorul operelor, o altă istorizare. Astfel, la același Manzoni, epopeea, poemul, tragedia sau drama, toate speciile invocate sînt — prin natura conflictului — istorice. Din orizontul actual, extensia nu mai e valabilă, fiind evident că Homer, Ariosto sau Racine nu orchestrau muzica timpu-

[51] *Ibidem*, p. 871.

[52] În termenii săi, Lukacs redescoperă ideea : *„individul istorico-universal* este în romanul istoric un personaj necesarmente secundar", în *Romanul istoric*, ed. cit., p. 270.

lui. Trecutul lor era un prezent etern. În directă legătură, nu poate surprinde nici ezitarea romanticilor în ceea ce priveşte romanul istoric : deşi mulţi îl declară pe Walter Scott creatorul acestui mod ficţional, tentaţia de a descoperi peste tot specii istorice îi îndeamnă să-şi găsească înaintaşi. Contaminarea este dăunătoare, căci secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea cultivau doar un roman didactic cu o falsă alură istorică. În primele decenii ale secolului al XIX-lea se mai scriu romane pseudoistorice în stilul luminilor ; dar a susţine că un *Platone in Italia* de Vicenzo Cuoco, vast ansamblu de construcţie maieutică, este operă „istorică" [53] sau că vreunul din romanele goetheene dedicate lui *Wilhelm Meister* este „pe jumătate istoric" [54] este o aberaţie. Atunci istoric este şi *Gulliver* al lui Swift ! Nu orice plasare într-un trecut anume a evenimentelor narate, nu orice pretenţie de veridicitate în abordarea lor transformă un roman într-un roman istoric. Insuficient este şi criteriul distanţării dintre axele temporale (timpul naraţiunii şi timpul narării). Se poate scrie atît un roman despre lumea de altădată fără a fi neapărat istoric [55], cît şi un roman istoric al actualităţi [56]. Elementele definitorii rezidă în stilul de construcţie al ficţiunii, nu în realitatea abordată. Istoricitatea este un efect de convergenţă, o suprapunere în lectură, niciodată în stare pură ci mereu modelată de spiritul unei anume epoci. Astfel, romanticii nu au exploatat nici una din cele două posibilităţi mai sus menţionate ; de aceea, au şi trasat atît de net separaţia dintre istoric şi nonistoric. Ei au preferat un *decalaj temporal accentuat*, un contrast uşor perceptibil pentru cititor şi incitant pentru romancier. Vecinătatea cu actele eroilor li s-a părut periculoasă, ameninţînd altitudinea de la care, ilustrînd sensul istoriei, acestea trebuiau să se pogoare în conştiinţa semenilor. Îndepărtare necesară, romanticii căutînd nu atît exemple pentru contemporaneitate

[53] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 320.
[54] Cf. Wilhelm Scherer, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, f. a., p. 669.
[55] Vezi pp. 403—409.
[56] Vezi pp. 232—254.

(din antichitate pînă azi, gravare în memoria timpului a unor tipare morale), cît *originile prezentului.*

În conștiința europeană, primul moment al consubstanțialității roman-istorie poartă numele lui Walter Scott. Primul moment, dar nu primul autor de romane istorice. Pentru a da cîteva exemple, în 1805 Mme Cottin publicase *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire de Croissades* (*Mathilde sau Memorii extrase din istoria cruciadelor*), roman tradus la noi de Conachi înainte de 1821 [57], iar Mme de Genlis se făcuse cunoscută cu *Les Chevaliers de la Cygne* (*Cavalerii Lebedei*), pe care-l citește Kutuzov din *Război și pace* de Tolstoi în preajma luptei de la Borodino. Scott face însă școală, elogiat de Manzoni ca „Homer al romanului istoric" și de Balzac ca romancier care a restituit „o alură gigantică unui gen de compoziție pe nedrept numit secundar". Dar fiecare atribut al creației sale se vede precedat în peisajul romanesc al vremii, existînd așadar o lume „prehomerică". Continuator și imitat la rîndul său, Scott este un mare romancier minor, scos în prim-planul literaturii europene de rolul său de *mediator.*

Narațiunile istorice confecționate de Scott în atelierul său, unul din cele mai productive ale veacului și întrecut doar de Dumas sau Balzac, corespund și totalizează tendințele estetice ale epocii. După aproape o sută de ani de relativism, de „ceartă" cu arta clasică, pe drumul deschis de Thomas Percy cu ale sale *Reliques of Ancient English Poetry* (*Relicve ale vechii poezii engleze* — 1765) ori de *The History of English Poetry* (*Istoria poeziei engleze* — 1774—1781) a lui Thomas Warton, în consens cu datele asupra cărora filozofa pe continent Herder, Scott începe prin a publica *The Ministrelsy of the Scottish Border* (*Cîntece de la fruntariile Scoției* — 1802—1803) Baladescul, ca formulă poetică medievalizantă, și atmosfera gotică din poemele sale — de la *The Lay of the Last Ministrel* (*Balada ultimului menestrel* — 1805) la *The Bridal of Triermain* (*Nunta din Triermain* — 1813) — erau prefațate de *Lyrical Ballads* (*Balade li-*

[57] Cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840*, Editura Minerva, București, 1972, p. 110.

rice — 1798) ale lui Coleridge şi Wordsworth, ca şi de mişcarea *Sturm und Drang* ori de Bürger, din care Scott traduce. La fel ca Southey, romanţează vieţi ilustre — Southey cu *Life of Nelson* (*Viaţa lui Nelson* — 1813), Scott cu *Life of Napoleon Bonaparte* (*Viaţa lui Napoleon Bonaparte* — 1827) — şi se simte animat de *furor poeticus*[58]. Printr-o notă naivă, inserată în multe istorii literare, se explică renunţarea la poezie şi trecerea la roman, principalul motiv fiind acela că Scott nu putea accepta să locuiască în penumbra lui Byron. Greu de crezut, dar nu-i mai puţin adevărat că romanul lui Scott are ca sursă o ambiţie poetică.

Masa romanelor lui Scott — de la *Waverley* (1814) la *Castle Dangerous* (*Castelul periculos* — 1832) — are o tentă *ossianică*. În primul rînd datorită faptului că ea continuă datele *romanului negru*, apărut în secolul al XVIII-lea prin Walpole, Ann Radcliffe sau Matthew Gregory Lewis[59]. Miraculosul medieval era la ordinea zilei iar continentul european — fără să insiste asupra distincţiei scoţian-englez — receptează acest roman gotic, numindu-l *gen englez*. Scott face însă deosebirea şi, ca şi Macpherson, tinde spre o arhaicitate celtică. Prezenţa miraculosului într-un roman istoric, departe de a contraria, era considerată firească. Vorbind despre Radcliffe, Marie-Joseph Chénier constată că, graţie miraculosului, „aparenţa dobîndeşte aproape certitudine", „teroarea" spectrelor fortificînd-o. Este acel *credere* despre care Manzoni spune că este necesar reprezentării istorice. Apoi, se explică într-un studiu din *Mercure de France* din 1824, romanul, pentru a fi fidel realităţii descrise, păstrează „prejudecăţile" timpului în care se petrec evenimentele[60]. Scott procedează după acest principiu : încheind romanul *The Fair Maid of Perth* (*Frumoasa din Perth* — 1828), consemnînd soarta unui personaj, ţine să menţioneze : „O altă tradiţie şi mai ciudată spune că ar fi fost scăpat de la

[58] Cf. Margaret Ball, *Sir Walter Scott as a critic of literature*, Columbia University Press, New York, 1907, p. 136.

[59] Scriind *Lives of Novelists*, Scott o introduce pe Ann Radcliffe.

[60] Cf. Henri Jacoubet, *Le Genre Troubadour et les Origines françaises du Romantisme*, Société d'Édition „Les Belles Lettres", Paris, 1929, pp. 173—174.

moarte de zîne/.../ Fantoma pare cufundată tot timpul într-o mîhnire adîncă".[61] O a doua resursă a tentei ossianice se situează la nivelul comportamentului lui Scott față de propriile-i romane : pînă la *The Highland Widow* (*Văduva din Țara de Sus* — 1827), deci în majoritate, opera lui romanescă apare anonimă, ca semn de atestare a autenticității textelor.

Pentru a capta sensul istoriei, Scott decupează din infinitul conflictual un segment (de obicei limitat la un grup de secvențe dramatice din existența unui personaj), localizîndu-l într-o provincie a umanității (un climat spiritual de o puternică individualitate). Destinul unor generații succesive ca și spațiile istorice intercomunicante sînt revelații tîrzii în comparație cu arta sa narativă. Circumstanțializarea, temporală și spațială, este pretutindeni aceeași, încît nimic nu falsifică mai mult lucrurile decît clasificarea romanelor sale „pe țări" (romane despre Scoția, despre Anglia, despre Franța și despre alte țări europene)[62]. Indiferent de nume, scena istorică se caracterizează la Scott printr-o *luptă a contrariilor*, dintre saxoni și normanzi (*Ivanhoe* — 1819), cruciați și sarazini (*The Talisman* — 1825), dintre clanurile gaelice (*Frumoasa din Perth*), regalitate și aristocrație dizidentă (*Kenilworth* — 1821 și *Quentin Durward* — 1823), stuarți și tudori (*The Abbot* — 1820), iacobiți și hanovrieni (*Waverley* și *Rob Roy* — 1817), puritani și regaliști (*Woodstock* — 1826), vechii aristocrați și noii îmbogățiți (*Guy Mannering* — 1815 și *The Bride of Lammermoor* — 1819) etc. Diferă, de la un climat la altul, comportamentul adversarilor, motivația reacțiilor și stilul de luptă. Dar fiecare dintre ele respiră ireconciliabilul, de formă unică în universalitate. Provinciile scottiene colorează variat aceași soluție morală de înțelegere a vieții, oricare ar fi treapta istoriei. Din punct de vedere temporal, dimensiunea privilegiată la Scott este cea *medievală*, unde agresiunea stîrnește un răspuns instinctual, verificîndu-se astfel sursele profunde ale

[61] Walter Scott, *Frumoasa din Perth*, Editura Minerva, București, 1975, vol. II, p. 268.

[62] Cf. A. Anixt, *Istoria literaturii engleze*, Editura științifică, București, 1961, pp. 254—258.

eticii. Modelul medieval transpare, fie că acțiunea se situează în secolele XII—XIII (*Ivanhoe* și *Talismanul*), fie că aparține celui de al XVIII-lea (*Mireasa din Lammermoor* și *Rob Roy*). Spațial, privilegiul revine Scoției, univers sever și pitoresc unde puritatea morală învinge sedimentarea vremurilor. Este teritoriul maximei clarități, în care răzbat la suprafață fundamentele naturale ale existenței sociale. De aici și acea peliculă poetică de primitivitate atît de admirată de toți imitatorii lui Scott. Încă o dată, așa zisă clasificare este nedreaptă. *Quentin Durward* ar urma să fie un roman despre Franța lui Ludovic al XII-lea, iar *Talismanul* despre „alte țări" din epoca cruciadelor, pe cînd, la o lectură mai atentă, ambele opere își descoperă drept unică axă *destinul cavalerului scoțian,* ideal de viață medievală încarnat în perimetrul unui spațiu afectiv.

În romanele lui Scott, absența Scoției este imposibilă. Direct (ca scenă conflictuală) sau indirect (ca spațiu modelator al unui erou înstrăinat), ea întruchipează, dă viață imaginară programului romantic de luptă împotriva demoralizării burgheze. În *Essay on the Principle of Human Action* (*Eseu despre principiul acțiunii umane* — 1805), replică romantică la un Toma d'Aquino cu al său tratat despre *Actele umane,* William Hazlitt stabilește cauza deprecierii moravurilor în mentalitatea utilitaristă. *Amoralității burgheze* romanticul îi opune *moralitatea cavalerească,* ignorînd cu bună știință pledoaria romanului din secolul luminilor pentru depășirea *amoralității aristocratice.* Într-o etapă de reflux revoluționar, cum sînt primele decenii ale veacului al XIX-lea, repulsia o stîrnește doar forma cea mai recentă de amoralitate și, în consecință, se împrumută din trecut poza aristocratică de dispreț pentru burghezie. Dintr-un trecut mai îndepărtat, acolo unde aristocrație înseamnă virtute în acțiune, căci „romanticii predică o morală anti-utilitară bazată pe necesitatea încercărilor și pe valoarea dezinteresului" [63]. De la acest nucleu se trage paradoxul balzacian (condamnarea unei aristocrații care, în intenție, era un subiect de elogiu),

[63] Paul Rozemberg, *Le Romantisme anglais. Le défi des vulnérables,* Librairie Larousse, Paris, 1973, p. 49.

ca și romanele concurenței dintre boieri și ciocoi din literatura română (de la Nicolae Filimon, prin valul sămănătorist, la Ion Marin Sadoveanu). Cu toate că păstrează virtuțile castei, aristocratul, dacă devine inapt de acțiune, este învins. Conștient de acest lucru, Scott dă o importanță secundară analizelor caracterologice și revine, ca maestru în mînuirea unor evenimente în cavalcadă, la condiția originară a narațiunii. *Trecutul* înseamnă *acțiune*, *prezentul* — obsesie romantică remarcată mai sus, în discuția despre Herder — amenințată cu *stagnarea*. În cele din urmă, *sensul istoriei* se traduce într-un *drept de acțiune*, al indivizilor în colectivitate și al popoarelor în univers. Scott scrie cu adevărat romane istorice, pentru că în conștiința sa istoria este o permanentă construcție, reîntemeiere continuă a lumii după tipare morale.

Vechiul este integrat în opera lui Scott în cadrul unui dialog al romancierului cu timpul. Perceperea sa de către cititor, faptul că ajunge realitate romanescă, se datorează unor consemnări prealabile (istorice sau cronicărești), unor *narațiuni prime* de la care pornește ficțiunea. Suportul documentar, mereu invocat, se materializează într-un manuscris comentat de romancier pe măsură ce înaintează propria-i narațiune, considerată *secundă*. În *Ivanhoe*, evocînd lupta dintre saxoni și nobilimea normandă, Scott folosește un *Manuscris Wardour*, atît de minuțios încît excede imperativele verosimilității și „nu e cazul să stăruie asupra acestor amănunte“ [64]. Aglomerării de detalii istorice i se oferă un sistem, contrapunîndu-i-se o *sentință poetică* luată din Coleridge („Cavalerii aceia sînt tină,/ Strașnicele lor săbii sînt numai rugină/ Dar sufletele lor sînt cu sfinții-n cerească lumină“). Dominarea materialului este posibilă grație totalizării poetice, salt gnomic în faze apuse ale civilizației. În *Mireasa din Lammermoor*, tragica poveste de iubire dintre Lucy Ashton și ultimul lord Ravenswood este refăcută după o narațiune — „confirmată din gură în gură ca fiind adevărul adevărat“ — pe care pictorul Dick Tinto o trece pe hîrtie (în cuvinte dar și în unele „schițe de turnulețe“). Scott „se apucă

[64] Walter Scott, *Ivanhoe*, Editura Minerva, București, 1970, vol. I, p. 116.

deci să descifreze manuscrisul"[65]. Poveștile sînt adevărate, actualizînd nu numai faptele trecute ci și mentalități arhaice. În *Quentin Durward*, sursa lui Scott ar fi chiar memoriile eroului care dă numele romanului; incomplete (Durward nu putea fi omniprezent, cum trebuie să fie însă romancierul), ele sînt coroborate cu alte texte, mai ales cu *Chronique Scandaleuse* a lui Jean de Troyes care — culmea! — este citită într-o copie adnotată de un alt contemporan și martor al evenimentelor, Olivier Dain. Receptată în roman din oglinzi felurite cu tot atîtea unghiuri de refracție, *lumina* istoriei se concentrează purificînd adevărul[66].

Utilizarea de către Scott a *manuscriselor convenționale* nu are în sine nimic original. Prezentă încă la Cervantes în *Don Quijote*, această tactică narativă devenise în secolul al XVIII-lea dacă nu o molimă, cel puțin o modă[67]. Două aspecte particulare reținînsă atenția. Mai întîi, faptul că Scott o preia pe linia *romanului gotic*. Modalitatea apare în *Castelul din Otranto* de Horace Walpole, în *Vechiul baron englez* (1777) de Clara Reeve, în *Misterele din Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe și este continuată în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea de Maturin[68]. Convenția manuscrisului avea funcția de atestare a miraculosului care la Scott, mult diminuată, face loc celei de autentificare a tabloului istoric. În al doilea rînd, opera sa cuprinde, prin simetrie, și *convenția oralității*, moștenită de asemenea de la epoca luminilor. Condiția oralității presupune și ea raporturi dialogale, dar dialogul cu manuscrisul se preschimbă aici într-unul dintre narator (în ipostaza de vorbitor) și cititor (în ipostaza de ascultător). Cei doi conlocutori participă la alcătuirea povestirii (citiorul recunoaște în narator pe eroul evenimentelor sau un inițiat în taina lor, naratorul se supune criteriilor de verosimilitate ale receptorului). Și în această

---

[65] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor*, Editura Eminescu, București. 1972, p. 17.

[66] Walter Scott, *Quentin Durward*, Editura Tineretului, București, 1959, p. 182.

[67] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit. pp. 41—49.

[68] Vezi p. 156.

direcție Scott își selectează o anume filieră, în care se înscriu nuvela, romanul dialog (romanul scenic) precum și drama istorică — primele două bogat reprezentate în secolul precedent, cea de a treia specie fiind cultivată abia în ultimele sale decenii). Nuvela — a cărei funcție a fost specificată cîteva pagini mai înainte — este cea dintîi „istorie veritabilă" în proză care, pentru a da o formă nouă și verosimilă unor realități trecute, exploatează puterea de actualizare a *dialogului.* Auzită, vocea personajului istoric sporește autenticitatea narațiunii. În secolul al XVIII-lea, romanul, în încercarea sa nereușită încă de a lua o față istorică, are forma unei nuvele dialogate [69]. „Persoanele tale dau prea mult din gură" [70], se scuză Scott prin intermediul unui personaj pentru a avea ocazia să se explice. Paginile de „dialog și vorbărie" îi sînt însă necesare pentru a învinge dificultatea narațiunii scrise. „Povestea, spusă de un prieten și ascultată de altul, își pierde pe jumătate farmecul atunci cînd este așternută pe hîrtie..." [71]. În schimb, „interesul pe care simpla privire nu-l poate stîrni" se ațîță „adresîndu-te urechii" [72]. Este tocmai acea supremație a „auditivului" pe care secolul al XVIII-lea o consfințise în *romanul scenic.* [73]. În fine, se cunoaște resurecția dramei pe baze istorice din perioada de cristalizare a romantismului, precum și interesul lui Scott pentru *Goetz von Berlichingen* de Goethe. Teoreticienii luminilor — un Diderot sau un Laclos — distingeau romanul de dramă prin opoziția dintre *acțiunea descrisă* și *acțiunea reprezentată,* or, preluînd judecata, romanticii — cum s-a văzut deja la Manzoni — urmăreau cu precădere *reprezentarea istoriei.* De aici și tenta dramatică, la Vigny prezentă în felul de a mînui conflictul, la Scott în amploarea dialogurilor. Căci, deși admite că nimic „nu poate fi mai plicticos

---

[69] Un exemplu grăitor este acela al *Istoriei doamnei de Luz* (1741) de Duclos.

[70] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor,* ed. cit., p. 14.

[71] Walter Scott, *Rob Roy,* Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 5.

[72] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor,* ed. cit., p. 14.

[73] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea,* ed. cit., pp. 111—124.

decît o povestire scrisă pe tipicul unei piese de teatru", conversaţia abuzivă îngheţînd cursul acţiunii şi imaginaţia cititorului, deşi se străduieşte „să pună mai multă descriere decît teatru", Scott însuşi se teme că personajele sale „se întîmplă să vorbească mai mult decît să făptuiască" [74]. Veridicitatea istorică îl obliga să împrumute romanului, cum observa Balzac, puterile poeziei sau ale dramei, să tindă către un roman total ; pericolul de a stînjeni libertatea absolută de acţiune îl silea să se oprească la o formulă combinatorie. Totalitatea este la Scott un compromis, dar un compromis foarte gustat de generaţiile veacului trecut.

O oarecare constanţă a romanului istoric romantic se datorează, în bună parte, modelului oferit de Scott. Era o primă formă de echilibrare dintre revendicările ardente ale esteticii noi şi coordonatele genului, avînd o devenire specifică. „Romanul istoric a putut în cele din urmă să existe" dar nu graţie geniului lui Scott [75] ci, din contră, talentului său de a rămîne în cadrul moştenirii preluate de romantici. Scott este deschizător de drumuri tocmai pentru că indică o cale de împăcare cu tradiţia — explicit doar cu filoanele medievale şi cu romanul gotic, dar implicit şi cu stadiul atins de arta narativă în secolul luminilor, acum în dizgraţie. De aceea, prezenţa sa europeană se explică nu numai prin stimularea imitaţiilor, cît prin resursele pe care el însuşi le recunoaşte.

În stil scottian, devenit stil oficial al curentului, romanul îşi anexează istoria organizîndu-se, la toate nivelele, ca o acoladă între două zone — una *centrală*, cealaltă *periferică*. Eşafodajul narativ se ridică din aceste două puncte de sprijin. Faţă de trecutul evocat, centrul din care iradiază energia, prezentul în care se ţese naraţiunea, sferă a ecourilor îndepărtate, este periferic ; unindu-le, romanul trasează panta timpului şi relevă sensul istoriei. În latură conflictuală, sînt înseriate evenimente hotărîtoare în istorie, păs-

[74] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor*, ed. cit., p. 17.
[75] Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1912, p. 38.

trate în memoria popoarelor, și altele, aflate în pragul uitării. Spre deosebire de istoria propriu-zisă, unde rămîn veșnic anonimi, protagoniștii intră în conul de lumină al actelor majore, dar nu animați de setea nemuririi ci de impulsuri erotice. La Scott și în general la romantici, căutîndu-și împlinirea într-un amor ideal, eroul se descoperă, fără să vrea, pe marea scenă a timpului. Intrarea în istorie pare un accident, dar impresia de hazard este provocată cu bună știință. Motorul istoriei și al vieții, se demonstrează, este iubirea ; dacă trăirea ei este prin excelență particulară, ea conduce spre o misiune istorică. Căci triumful său, proporțional cu mulțimea adversităților, aduce de fiecare dată un progres, îmblînzindu-i pe dușmanii naturaleții umane. Scriind în manieră sentimentală *romane ale virtuții recompensate* — Richardson și Jean-Jacques Rousseau n-au îndrăznit să meargă cu mintea pînă acolo ! — Scott pictează istoria. Configurația spațială respectă, de asemenea, hotarul dintre *aria centrală,* unde sînt plasați eroii pomeniți de istorii, și *spațiile periferice,* unde respiră personajele romanului și numai ale sale. În fine, cronologia actelor umane este îmbrățișată de aureola temporală a naturii. Ceea ce scrie cronica și reimaginează romanul se topește în ciclurile vegetale. În arta romantică, natura este esențială în perceperea timpului și, de aceea, peisagistica romanului lui Scott nu are, cum se susține aiurea, o funcție decorativă, ci una genetică.

Pe întreaga scară, importanța revine *perifericuluí.* În ansamblu, romancierul romantic insistă asupra prezentului din care privește trecutul. Perspectiva (premisele, coordonatele și finalitatea sa) devine miezul substanței românești ; ca reflex, așa cum în secolul al XVIII-lea orice roman expunea o doctrină morală, în sfera romantică mai toate operele teoretizează accesul în anterioritate. Pentru Scott, faptul se concretizează în omniprezența *pitorescului.* Vălurile pitorești care drapează turnirurile cavalerești din *Ivanhoe* și *Talismanul,* luptele muntenilor scoțieni (*Frumoasa din Perth*), paradisul pierdut al lorzilor Ravenswood din *Mireasa din Lammermoor,* închisoarea edinburgheză din *The Heart of Midiothian* (*Temnița din Edinburgh* — 1818) ca și aparițiile Mariei Stuart din *The Abbot* (*Abatele* — 1820), Elisabetei din

Kenilworth sau ale lui Jacob I din *The Fortunes of Nigel* (*Aventurile lui Nigel* — 1822) implică o conştiinţă modernă, arhaizînd arhaicul. Explozia coloristică este înregistrată de un spectator depărtat în vreme, care-şi prelungeşte bucuria timpului regăsit. Pe de altă parte, raza privirii atinge trecutul în circumferinţa sa poetică. Atmosfera de altă dată se reconstituie nu atît din acte, cît din rezonanţa lor poetică. Eroul lui Scott se recunoaşte pe sine în date *trubadureşti:* sihastrul din *Talismanul* nu este altul decît Alberick de Mortemar a cărei poveste o purtaseră prin lume trubadurii; „gustul pentru cîntec, ca şi gustul pentru lupte, era pe vremea aceea o patimă generală..." [76] Asemeni lui, cititorul lui Scott face primul pas în istorie dirijat de emblema poetică a fiecărui capitol romanesc (extrasă, într-o uriaşă cuprindere, din Homer, Lucky Trumbull, Joanna Baillie, Chaucer, Shakespeare, Dryden, Ben Johnson, Thomson, Burns, Warton, Gray, Wodsworth, Schiller, Byron şi, mai ales, din „vechi" balade, piese sau cîntece scoţiene, multe din ele scrise de Scott, după procedeul lui Macphersen). Oricîte discuţii s-au stîrnit în jurul fidelităţii romanului faţă de *adevărul istoric*, în epoca romantică evocarea are ca finalitate *adevărul poetic.*

Derularea naraţiunii ilustrează de asemenea o accentuare a zonei nemarcate, slabe în comparaţie cu punctele forte care dau în mod obişnuit imaginea devenirii. Şi la acest nivel, romanticul operează după legea compensaţiei. Ceea ce au lăsat deoparte cronicile se structurează în roman ca motivaţie a actelor epocale; prin răsturnare, marea scenă a istoriei este lăsată în culisele romanului, preocupat să aducă în prim-plan episoade secundare. Acest sistem optic dezgoleşte principiul erotic al existenţei. Eroii istoriei apar în romanul lui Scott doar în măsura în care favorizează sau persecută elanul protagonistului. Iubirea este cîmpul secret al luptei dintre contrarii pe întreaga scară a timpului. Prinţul Ioan Plantagenetul, Brian de Bois-Guilbert, stareţul de Jorvaulx şi, în general, nobilimea normandă participă la alcătuirea fabulei pentru că persecută *iubirea saxonă*, a Rowennei şi a lui

[76] Walter Scott, *Frumoasa din Perth*, Editura Minerva, Bucureşti 1973, vol. I, p. 155.

Ivanhoe. Amenințată, ea dovedește că „norocul se arată potrivnic Angliei" [77] ; dimpotrivă, împlinită, ea indică împăcarea dintre cuceritorii normanzi și supușii saxoni, norocul Angliei. Ludovic al XII-lea depășește condiția unui figurant pentru că are proiecte maritale pentru contesa Isabelle de la Croye ; faptul nu-l opune atît lui Carol Temerarul, adversarul său istoric, cît pe amîndoi lui Quentin Durward care, grație valorilor sale scoțiene, triumfă. Ca în orice basm, imposibilul devine posibil, iar romanul se încheie cu o nuntă. „Visul deznădăjduit și fantastic" face loc „unui principiu înalt și îmbărbătător" [78]. Evocarea cruciadei conduse de Richard Inimă de Leu este extensia unei conspirații împotriva anonimului cavaler al Leopardului care, în final, îl obligă pe monarhul englez să consimtă a-i da mîna Edithei Plantagenet. Odată perfectată căsătoria, romanul se oprește, cititorul putînd să reconstituie evenimentele ulterioare, „să le afle din orice istorie a acelor timpuri" [79]. Intrigile de la curtea lui Robert Stuart interesează romanul, întrucît David de Rothsay, principele moștenitor, încearcă să o seducă pe frumoasa Caterina ; se împotrivește Conachar, șef al unui clan de munteni și amîndorura armurierul Henry Gow, mirele cîștigător. La nunta lor, ceilalți pretendenți au dispărut : prințul este asasinat de Albany, prin mîna lui John Ramorny și a necromantului din Perth ; Conachar, după ce părăsește rușinos lupta clanului Quhele, învins mai mult de mînia lui Henry Gow decît de clanul advers, se sinucide. Încît, „după zece luni un copil încîntător dormea în leagănul lui" [80].

Exemplele se pot înmulți, dar este evident că Scott imprimă romanelor sale o turnură erotico-eroică după modelul eposului medieval, al romanului curtean sau al poemului eroic. Este însă interesant de observat că, atunci cînd finalul după chipul basmului este ratat, cînd narațiunea romanescă prinde contururi tragice, deschiderea spre trecutul istoric este mult mai vagă (lipsesc figurile de marcă), iar epoca este relativ

[77] Walter Scott, *Ivanhoe* ed. cit., vol. I, p. 119.
[78] Walter Scott, *Quentin Durward*, ed. cit., p. 377.
[79] Walter Scott, *Talismanul*, ed. cit., p. 390.
[80] Walter Scott, *Frumoasa din Perth*, ed. cit., vol. II, p. 270.

recentă. Acțiunea din *Mireasa din Lammermoor*, ca și aceea din *Waverley* și *Temnița din Edinburgh*, este plasată în secolul al XVIII-lea, făcîndu-se doar trimiteri spre planul major al istoriei. Preocuparea de căpătîi se răsfrînge asupra destinului apăsat de un misterios blestem al cuplului romantic. Împăcîndu-se mai degrabă cu finaluri luminoase, Scott byronizează, recurgînd la un *deus ex machina* demonic: Lucy Ahton moare cuprinsă de infernul remușcărilor, după ce a fost silită să-și trădeze iubirea și a încercat să-l înjunghie pe Bucklaw, mirele impus; Ravenswood moare înghițit de nisipuri. Simțindu-se pe drept cuvînt suspectat, autorul recurge la un subterfugiu ultim, preaștiuta reflexie că tocmai adevărul este incredibil. „Mulți cititori or să creadă fără îndoială că această povestire e trasă de păr, romantică /.../; dar cei ce cunosc istoria Scoției din timpul acela vor recunoaște /.../ că e vorba de o *poveste prea adevărată*" [81]. Argumentul, atît de folosit de-a lungul epocilor, nu mai poate convinge.

Impresionanta galerie de cavaleri găzduită de muzeul narativ al lui Scott se constituie printr-un simplu silogism: dacă energia istoriei emană din iubire, iar iubirea este pentru cavaleri o religie, atunci istoria e dusă pe umerii acestora. Desigur, instituția are atîtea registre șterse de vreme, încît cu ușurință romanul, scoțînd aventuri din rezerva anonimatului, își împlinește funcția de istorie pentru întîia oară reconstituită în detalii. De dincolo de zările cavalerești, răsar cruciații din *Talismanul* și *Count Robert of Paris* (*Contele Robert de Paris* — 1831), Douglas cel Negru, Patrick de Kinfauns (*Frumoasa din Perth*), Crawford, Dunois (*Quentin Durward*), Leicester (*Kenilworth*), Harry Bertram (*Guy Mannering*) sau Vich Ian Vohr (*Waverley*). Dar, și aici, importanța revine fenomenului secundar, printr-o reconsiderare a proporțiilor. Realitatea în care mișcă războinicii iubirii și ai dreptății — lecția, supremă prin claritate, o oferă Don Quijote — nu este decît reflexul unei alte realități, superioare, aparținînd *idealului* sau *modelului cavaleresc*. Faptele povestite sînt dirijate de un comportament codificat;

[81] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor*, ed. cit., p. 317.

dorințele și reacțiile în fața obstacolelor se conformează unui stil, definit într-o lume mai veche decît cea evocată. O dată mai mult, romanul privește cu insistență marginile, aducînd la rampă doar vălurile ultime ale unui trecut infinit, infinitate care accentuează efortul retrospecției. Quentin se conduce pe sine după tiparul strămoșilor săi Durward of Glen-houlakim, titlu ce trebuia să-i sune foarte mîndru de vreme ce adversarii săi, insensibili la acest semn de noblețe barbară, văd în el doar „un tînăr care a ascultat cîntecele de vitejie pînă ce și-a închipuit că el însuși e un paladin" [82]. Receptivitate care îi fusese fatală și cavalerului de la Mancha, lipsit de șansa lui Quentin de a înainta într-o lume care să nu-i risipească visurile cavalerești. La Scott, primordialitatea modelului [83], deși recunoscută, nu duce la o separare a idealului de realitatea fictivă. La întoarcerea în Anglia, Ivanhoe se vede precedat de faima cavalerului de Ivanhoe, deja trecută în panoplia actelor nemuritoare. Întîlnindu-se cu legenda despre el însuși, cu imaginea sa arhaizată prin reducerea la arhetip, Ivanhoe este, în același timp, discipol și individ-model. Un alt exemplu: protectorul burghezilor din Perth, sir Patrick de Kinfauns, deși plictisit de „pricinile ușuratice ce i se înfățișau mereu" și „dedat din cale-afară plăcerilor vînătoarei", își joacă foarte serios rolul de apărător, așa cum îi dicta povestea „cavalerească și legendară" a neamului său [84].

Cultivarea cavalerescului în romanul istoric reprezintă, pe de o parte, o latură a unei persistente gentilomanii romantice iar, pe de altă parte, o continuare a romanului gotic. Pe ambele căi, în viață sau în artă, romanticii respingeau anticavalerismul întregului secol voltaireian (chiar sentimentaliștii, ca Laurence Sterne, percep doar resturile comice ale unui cavaler devenit unchiul Toby) și renunțau la eroul sine nobilitate din romanul secolului al XVIII-lea. Cu toate că mulți din scriitorii epocii sînt aristocrați (Chateaubriand sau

[82] Walter Scott, *Quentin Durward*, ed. cit., p. 372.

[83] Model, mediator, discipol și individ-model sînt termenii folosiți de René Girard în *Minciună romantică și adevăr romanesc*, Editura Univers, București, pp. 37—38; Scott și romanticii absentează însă.

[84] Walter Scott, *Frumoasa din Perth*, ed. cit., vol. II, pp. 102—104.

Scott) iar alţii se aristocratizează din proprie voinţă (pe aceste urme Balzac se transformă în de Balzac), cavalerul — chip imaginar al virtuţilor reunite — este în contemporaneitate mesagerul unor sensuri antiaristocratice. Aristocratul se recunoaşte după nume, cavalerul — supunere la model într-o soluţie individuală — după fapte. Ca dovadă, în opera lui Scott intrările sale în scenă sînt anonime. Adevăratul blazon se va preciza în acţiune, fie înaintea finalului pe care îl face fericit — Brown se poate căsători pentru că este un Bertram (*Guy Mannering*), Annot Lyle din *Legend of Montrose* (*O legendă despre Montrose* — 1819) pentru că este fiica lordului Duncan Campbell — fie abia în epilog. Conflictul se rezolvase cînd cavalerul Leopardului se dezvăluie a fi David, prinţ de Huntington, iar Quentin urmaşul lui Allan Durward, fost mare trezorier al Scoţiei. Gustul pentru efectele spectaculoase ale identităţii incerte provine de la Walpole şi Ann Radcliffe [85], unde ignorarea adevărului ducea la paroxism un fenomen oedipian (uciderea unei fiinţe de acelaşi sînge). În *Talismanul* sau *Quentin Durward,* scoaterea măştilor confirmă valoarea individului şi meritele sale istorice.

Apologia cavalerismului, ca atitudine antiaristocratică şi ca mod de existenţă individuală, conţine în dialectica romantică figura *cavalerului răsculat.* Neînduplecaţi apostoli ai dreptăţii, briganzii sau haiducii sînt cavaleri despărţiţi de ceilalţi membri ai ordinului. În spaţii naturale, unde se refugiază revoltaţii, ei refac datele originare ale gloriei şi onoarei general umane [86]. Ei duelează (lupta lor e mai degrabă un duel) cu un prezent care a trădat valorile morale. Robin Hood, Rob Roy sau piratul (*The Pirate* — 1821) lui Scott se alătură ghiaurului sau corsarului byronian, *Hoţilor* lui Schiller, ca şi brigandajului practicat pe scară largă în zorii secolului al XIX-lea. Un singur pas poate decide transformarea cavalerului într-un brigand. Pas ireversibil (în *Waverley* sau *Rob Roy*) ori reversibil (în *Ivanhoe*), după cum

[85] Cf. Reginald W. Hartland, *Walter Scott et le roman „frénétique". Contribution à leur fortune l'étude de en France,* Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1928, p. 62.

[86] Cf. Johan Huizinga, *Amurgul Evului mediu,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 102—103.

gestul nesupunerii este sancționat sau, în cele din urmă, acceptat. Unul singur, pentru că drumul cavalerului desparte pe o linie foarte îngustă cele două contrarii. Abaterea este întotdeauna văzută din exterior, dependentă de o interpretare străină ; altminteri, eroul își poartă steaua fără nici o concesie. Interesant de subliniat că această secvență conflictuală se situează în opera lui Scott la *interferența dintre marea scenă a istoriei* și ceea ce se află dincolo de marginile ei, *marea scenă a romanului*. Judecata actelor cavalerești revine principilor, nume cu acoperire istorică. Criteriile lor sînt parțial inadecvate ; ființe politice și abia apoi cavaleri, ei privesc evenimentele după interese momentane, iar istoria îi obligă la acțiuni necavalerești. Este cazul Elisabetei, al lui Ludovic sau al lui Richard. Din unghiul lor, convențiile cavalerești sînt un instrument al puterii, nu un scop. De aceea, în cabinetele lor intră ființe monstruoase — pitici, necromanți, astrologi șarlatani, adesea îmbrăcați în sutană. Modelarea romantică a istoriei impune acestor consilieri secreți urîțirea [87]. Adorația monarhului nu se traduce într-o alăturare necondiționată din partea eroului romanesc. De aici, dilema sa : dacă se supune unor dispoziții regale, este recompensat, dar își pierde onoarea ; dacă nu se supune, își păstrează demnitatea cavalerească, dar este scos în afara cinului, căci a sfidat legile vasalității. Oricum, responsabilitatea este numai a lui : acceptînd intrigile curtene, Leicester sfîrșește tragic (*Kenilworht*) ; opunîndu-li-se, Quentin Durward obține victoria. Morala fabulei scottiene este pretutindeni aceeași ; făcînd transparente măștile sau vălurile pretextuale ale unor intenții oculte, cavalerul silește monarhii să depășească ezitările, să se supună ei înșiși normei cavalerești, cu alte cuvinte, să redevină cavaleri. În Richard — care ca monarh interzice iubirea lui David pentru Edith Plantagenet — triumfă cavalerul. În caz contrar, ori este sacrificat principele (ducele de Rothsay din *Frumoasa din Perth*), ori cavalerul rămîne brigand (*Rob Roy*). Pentru romantici, agenții devenirii sociale pornesc și se întorc în imensitatea popoarelor ; asediată de spiritul cavaleresc, istoria ea însăși un roman.

[87] Vezi pp. 127—129.

Cei doi poli care atrag energiile în conflict determină o organizare romantică a spațiului istoric, accentul căzînd și aici asupra zonelor laterale. În centru se distinge curtea prințului Ioan (*Ivanhoe*), corturile cruciaților princiari (*Talismanul*), castelul de la Plessis al lui Ludovic de Valois (*Quentin Durward*), palatul Elisabetei (*Kenilworth*) etc.; în excentru, fortificațiile lui Cedric Saxonul, coliba sărmanului Kenneth, corpul de gardă al arcașilor scoțieni, hanul din Cumnor. Traseul eroului este aproape invariabil: silit să pășească în spațiul central pentru a anula sursa unei persecuții erotice, el se distanțează, imediat ce-și apropie fericirea (ratarea este, la Scott, un caz mai rar). Prin datele sale funcționale, acest spațiu corespunde castelelor fermecate din epica arthuriană: impenetrabil, înconjurat de teritorii misterioase, fastuos pe dinăuntru, stăpînit de zîne în luptă cu demonii [88]. Firește, detaliile sînt istorizate (regii sînt fatalmente izolați de servitori, dincolo de zidurile de la Plessis sînt montate capcane, zînele sau demonii sînt personalizați în haine verosimile). Dar asupra sa se așează un abur de sacralitate, o dezgolire a ideii la care rîvnește orice narator romantic. Într-o stratificare verticală, el unește cerescul (întrupat în femininul angelic) cu teluricul (forțe ale întunericului reprezentate de strigoi, spectre, vrăjitori, călăi). Ca și Byron, Scott include în aparițiile demonice un scop benefic; potențînd misterul, ele dezvăluie destinul eroului, avînd deci o *funcție oraculară*. Modelul este de tradiție shakespeareiană, prezent în *Richard al III-lea* sau *Macbeth*. Drept probă poate fi invocată corespondența dintre întîlnirea cu aceste ființe, fapt exterior, și visul profetic. John Ramorny, unealtă în uciderea prințului moștenitor al Scoției, este obsedat de umbra reginei Anabella care-i cere socoteala [89]. Pe o cale sau pe alta, nălucirile rostesc o sentință prealabilă, pe care hazardul — suport al destinului — o va face executorie. Spectrul care anunță moartea lui Vich Ian Vhor (*Waverley*), strigoiul prezicînd

[88] Cf. Ruth Pfeiffer, *En route vers l'au-dela arthurien. Étude sur les châteaux enchantés et leurs enchantements*, Juris Druck + Verlag, Zürich, 1970, pp. 27—30.

[89] Walter Scott, *Frumoasa din Perth*, ed. cit., vol. I, p. 289.

soarta Evelinei Berenger din *The Betrothed* (*Logodnica* — 1825), ca și replicile lor ceva mai pămîntene — astrologul (*Quentin Durward*), sihastrul (*Talismanul*), vrăjitoarea Alice (*Mireasa din Lammermoor*) — măsoară trecerea timpului, amplificînd tensiunea narativă. În romanele sale istorice, Scott exploatează un fond legendar, ca și în tîrziile sale *Letters on Demonology and Witchcraft* (*Scrieri asupra demonologiei și vrăjitoriei* — 1830). O mare putere de exemplificare are strigoiul doamnei cu degetul sîngerînd (*Logodnica*), motivul degetului tăiat păstrîndu-se în lumea basmului — fie cu rolul de marcare a impostorului, fie cu acela de consemnare a unui sacrificiu [90].

În spațiul gravitațional al castelului se desenează la Scott un proscenium al inițierii, mediu al acestor apariții. Încercînd să pătrundă în castel și apoi să evadeze, protagonistul îl străbate cu necesitate. Mai întîi, el descoperă aici potența distructivă a nucleului, care caută să-i împiedice intrarea. Aici își ucid stăpînii adversarii, constată Durward, aici acționează călăul (scena supliciului, e descrisă foarte des de autorul lui *Ivanhoe*, *Talismanului* sau al *Puritanilor* [91]). Cel mai adesea, decorul este sumbru (copaci spînzurători, celule, temnițe, grote, locuri de execuție). Mînăstirea este și ea o anticameră a agresiunii (frumoasa romantică, trimisă aici spre protejare, se află într-un pericol mai mare ca oriunde). Săvîrșită prin intermediul unor măști grotești (aberații de la dreapta măsură a naturii), persecuția devine odioasă la culme, periclitînd armonia cosmică. De aceea — ca și la Vigny, Hugo sau Manzoni — traversarea acestor laboratoare infernale relevă în opera lui Scott convulsiile din care răzbate sensul providențial al istoriei. În partea a doua a aventurii, pe versantul evadării, eroul găsește miraculos uși și coridoare secrete (în *O legendă despre Montrose* sau *Peveril of the Peak*). Absența deschiderii neașteptate, artificiu comun întregii literaturi cavalerești, decide conversiunea tragică a basmului. Dar, ca element distinctiv, legenda admite pe linia

[90] Cf. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973, pp. 100—102.
[91] Cf. Reginald W. Hartland, *op. cit.*, p. 63.

istorioarelor sau *nuvelelor tragice* din Renaştere încheieri sfîşietoare (negăsind ieşirea, Ravenswood este aruncat în abisuri). Verticala — se ştie, de la Icar la Manole — nu reprezintă o soluţie de păstrare a vieţii, ci trecere într-un alt regim de existenţă. Oricum, indiferent dacă salvarea se produce sau nu, labirintul romanesc se justifică prin aura vremii. O formă predilectă de configurare a acestei zone liminare este decorul gitan. Şi în acest sens, Scott se vede precedat de o tradiţie fastuoasă, întreţinută în secolul al XVIII-lea de Ann Radcliffe şi M. G. Lewis iar în latură comică de un Cazotte. Frecvenţa sa, resimţită azi ca romantică, se datorează virtualităţii acestui cadru pitoresc de a juca un dublu rol. Pe de o parte, boemienii sînt în serviciul agresorilor ; îi recomandă o abilitate specială, explicată atît de originea lor orientală cît şi de apetitul pentru practicile oculte. Ei ocupă o subterană a vieţii publice ; în afara societăţii, ei nu sînt constrînşi de legile cavalereşti. Pe de altă parte, spirite prea puţin suspuse şi puţin dispuse să execute pînă la capăt o misiune altfel decît din recunoştinţă, ei favorizează eliberarea eroului, făt-frumos care-i cîştigă. Nomazi şi în planul ficţiunii apar ori de cîte ori naraţiunea atinge un punct mort. Faţă de personajele comediei, sînt un soi de arlechini magicieni ; în termenii basmului, devin ajutoarele năzdrăvane ale cavalerului. În stil romantic, eficienţa lor demonstrează că primitivismul nu reprezintă un stadiu incipient, ci coaja unei străvechi civilizaţii care are drept axă morala naturii. În *Quentin Durward, Guy Mannering* sau *Mireasa din Lammermoor* se disting variaţiuni romaneşti pe această temă.

Deşi atît de aproape de tiparul ciclului arthurian, romanele lui Scott ilustrează o deplasare de accent, verificată apoi de întreaga evoluţie romantică a romanului istoric. În miezul atenţiei nu mai stă castelul şi împrejurimile sale agresive, ci antipodul său, spaţiul originar în care eroul se reintegrează. Regăsindu-se pe sine, adică echilibrul erotic, contribuţia sa la destinul omenirii rămîne a fi strict naturală, rezumîndu-se la procreaţie ; imposibilitatea perpetuării, moartea speciei, atestă o secare a izvoarelor naturale ale istoriei. Opoziţia dintre cei doi poli expune o oarecare simetrie. Vatra cavalerească este încercuită de un peisaj cosmic, replică a însufleţirii eterne dată

suflului letal al zidurilor. Aici ecourile trecutului continuă să se propage, înviindu-i secvențe așa cum vegetația dă viață unor pietre desfăcute din edificiile altor vremi. Sînt stejarii insulari, „martori ai marșului triumfal al legiunilor romane", ori dealul „bolovanilor uriași" ai druizilor, „prea rotund pentru a fi socotit drept o operă a naturii" [92]. Depărtîndu-se de acest spațiu al regenerării, cruciatul scoțian trăiește în deșert visul lacului de gheață — „cea mai limpede oglindă, în care se răsfrînge lumina lunii și pulberea scînteietoare a stelelor" [93]. Expediția războinică pornise din noaptea fertilității romantice, noapte nordică modelînd „vechi chipuri gotice". Reîntoarcerea se traduce în renunțarea la veștmintele ocazionale, scoțînd la lumină, după expresia lui Carlyle din *Sartor Resartus* (1834), învelișurile neîntîmplătoare ale firii. Ambele spații sînt circulare, incluzînd sfere de diametru crescînd ; dar diferența se concretizează în tipurile de mișcare adecvate fiecăruia. Spațiu al concentrării, castelul emană o forță centripetă ; strălucirea sa inabordabilă trezește ambiții și seduce, zidurile sale sînt obstacole pentru cei ce caută ieșirea. Spațiu al difuziei, vatra cavalerească se propagă în timp și spațiu. Eroii se pierd în neamuri, topindu-se în infinitul natural și învingînd seismele istorice. Conflictul romanesc se realizează ca o traiectorie avînd ca punct de plecare și ajungere vatra. Este, prin urmare, un ciclu, în esență repetabil iar în aparență, în aspectele-i particulare, databil. Pătrunderea într-un anume castel — al lui Ludovic sau al Elisabetei — specifică despre ce vîrstă a umanității este vorba. Caracterul istoric al narațiunii are drept suport actul median, intrarea castelului în aria de expansiune a cavalerescului. Părăsirea lui evidențiază reîntoarcerea în intervalele albe ale cronicilor, adică tocmai la izvoarele ignorate ale faptelor istorice. Fără această vatră depărtată, continuitatea fenomenului istoric nu ar fi perceptibilă. Variantă majoră, Scoția reprezintă un spațiu al sedimentărilor, unde tradiția este veșnic gata „să încununeze cu o legendă orice colțișor vrednic și așa de interes" [94]. În sfîrșit, reinte-

[92] Walter Scott, *Ivanhoe*, ed. cit., vol. I, p. 6.
[93] Walter Scott, *Talismanul*, ed. cit., p. 16 și 18.
[94] Walter Scott, *Mireasa din Lammermoor*, ed. cit., p. 47.

grarea în natură (sens care poate fi interpretat ca retragere din istorie) ilustrează voința de abstragere din momentan, ceea ce face din popor autorul istoriei. Pentru romantici, eroii istorici sînt acei care se resorb în imensitate.

Walter Scott le-a părut romanticilor un Homer al romanului istoric. Cum au arătat paginile precedente, era o formulă de a acorda superlativul modelului romantic al genului, un act de consacrare a autorității sale. Meritul aparține mediatorului, originalitatea lui Scott rezultînd din aceea că, stîrnind valul imitatorilor, a estompat datele de la care el însuși plecase. Într-adevăr, după *Ivanhoe* sau *Rob Roy* se vorbește din ce în ce mai puțin de romanul gotic, Scott apărînd creator al genului, deși faptul rămîne inexact. Nu numai pentru că romane istorice au apărut și înaintea sa ; întîietatea dovedită prin criteriul cronologic este, ca întotdeauna, extrem de fragilă. Ci mai ales pentru că repertoriul romanului său istoric este înghițit în sfera mai largă a romanului de aventuri. Adesea, trecutul este aici o ipoteză cavalerească. Deși Scott face eforturi în acest sens, dozajul de aventură (ca pretext pentru istorie) și istorie (ca exemplu de aventură) e dificil de realizat. Două exemple sînt concludente. Cel dintîi este sugerat de romanele lui Alexandre Dumas : în *La Reine Margot* (*Regina Margot* — 1845) sau *La Dame de Montsoreau* (*Doamna de Montsoreau* — 1845), primatul aparține indiscutabil aventurosului. Seria deschisă de *Les Trois Mousquetaires* (*Cei trei mușchetari* — 1844) este tot atît de puțin istorică după cum sînt și falsele *Memorii ale domnului d'Artagnan* de Courtilz de Sandrars, sursă a lui Dumas. Istoria, ca viziune asupra devenirii sociale, absentează ; folosul său se restrînge la un mod pitoresc de a data conflictul, îndepărtîndu-l în trecut. În al doilea exemplu, chiar situarea în timp încetează de a mai impune romanului condiția istorică, cu toate revendicările sale. Scriind *Hoții și hagiul* (1853), Alexandru Pelimon spera, la noi, într-un roman istoric. Dar evenimentele sînt aproape imediate (cu ceva înaintea revoluției de la 1848, sugerînd un „ancien régime" de factură valahă, încă viu), iar axa lor este formată din amorul dintre Costache și Lefterica (înconjurat de pungași, variantă locală a briganzilor, și de rezonanțe

arhaizante — de „concertele" „brotăceilor și jigăniilor tîrîtoare gonite din balta cea mare a Cișmigiului, unde astăzi e grădina publică"). În ambele cazuri, unul ilustru iar altul obscur, modelul este al romanului istoric, dar numai modelul. Desprinderea din acest stil arhitectonic nu constituie o complicație. O simplă eroare de dozare, intențională sau neintențională, distruge sistemul epic implicînd istoria, fără însă a altera materialul de obîrșie romantică. Încît prezența lui Scott — probată, pentru a urma exemplele date, în spațiul francez de apariția unei traduceri integrale pînă în 1831 [95], iar în cultura română, în afara versiunilor intermediare de limbă franceză (frecvente în bibliotecile vremii), de traducerea lui Baronzi [96] — putea duce atît la ambiția de a crea școli naționale ale romanului istoric, cît și — prin saturație — la dezvelirea unui înțeles general romantic dincolo de pretextul istoric.

Europa primei jumătăți a secolului al XIX-lea cunoaște o febrilă activitate a scottienilor. Numele întemeietorului presupus era invocat — reminiscență procedurală din vremea „bătăliilor" mai vechi, autoritatea unui nume precumpănind în fața argumentelor — ca atestare supremă a existenței ficțiunii istorice. Mai mult chiar, cînd spre mijlocul secolului reapar îndoielile (a fost citat în acest sens Manzoni), contestatarii se opresc tot asupra lui Scott și, pentru a obține o victorie decisivă, îl declară un nou Homer și-l învinge ca pe o avangardă a romanului istoric. Dar Scott încetase de a mai fi un cultivator izolat, ca valoare și prolificitate, a rădăcinilor din care genul se trage. Medievalismul și cultul pentru eroii devenirii naționale fondaseră deja în diverse țări formule proprii. Poetizarea spațiului scoțian și a spiritului cavaleresc din romanele lui Scott ajung, pentru adoratori sau detractori, o referință abstractă, valabilă oriunde. Ele desemnau un element comun al spațiului arhaic european care în gîndirea romantică — dominată de opozițiile dintre nordul și sudul literar — era reprezentat de principiul cavaleresc, socotit în

[95] Cf. Reginald W. Hartland, *op. cit.*, p. 247.

[96] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941, p. 295.

lumea mediteraneeană de un Giosuè Carducci a fi expresie a unor instituţii de origine germanică [97]. Odată introdus criteriul relativităţii, fiecare arie actualizează un trecut şi o tradiţie literară proprie. În ciuda acestui fenomen firesc de dispersare, dincolo de particularităţile impuse în diferitele literaturi europene, modelul romantic al romanului istoric nu-şi pierde valabilitatea, mutaţiile desemnîndu-i evoluţia.

Un prim termen de referinţă în evoluţia tipului romantic de roman istoric îl reprezintă *Cinq-Mars* (1826) al lui Alfred de Vigny. Poet, ca mai toţi romancierii romantici, el se distanţează deliberat de formula scottiană. Înainte de a urmări sensurile adînci ale acestei diferenţieri, este interesantă descripţia propriilor intenţii. Vigny căuta „să răstoarne sistemul". Ce-l nemulţumea la Scott ? În primul rînd, facilitatea construcţiei, dovedită de productivitatea atelierului său. Exegeţii săi de mai tîrziu vor vorbi despre „compoziţia sa rapidă", justificînd-o printr-o spontaneitate imprescriptibilă [98]. Mai sincer, Vigny descoperă latura industrială, precumpănind gîndul că „romanele istorice ale lui Walter Scott erau prea uşor de compus" [99]. Motivul principal care îi sprijină critica indică o lectură exactă : Scott manevra de predilecţie personaje inventate, lăsînd la orizont marile figuri istorice. Răsturnarea viza, în consecinţă, o redimensionare a sistemului optic specific nu numai lui Scott, ci şi romanului istoric în general. Marea scenă a istoriei trebuie scoasă din culisele romanului, iar puterea invenţiei exersată în altă direcţie decît aceea a speculării spaţiilor albe lăsate de cronici. Din acest punct de vedere, *Cinq-Mars* corespunde intenţiilor : eroii romanului — Cinq-Mars, părintele Joseph, ca şi Ludovic al XIII-lea şi Richelieu — sînt personaje „neinventate". Ficţiunea nu are nevoie să se îndepărteze de consemnările istoriei pentru a da libertate de acţiune fanteziei ; în roman, ea lucrează asupra *realităţii faptelor* şi, „perfecţionînd" evenimentele, le poten-

---

[97] Cf. Giosuè Carducci, *Despre dezvoltarea literaturii naţionale*, în *Scrieri alese*, E.L.U., Bucureşti, 1964, pp. 214—215.

[98] Cf. Margaret Ball, *op. cit.*, p. 110.

[99] Alfred de Vigny, *Jurnalul unui poet*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 92.

țează deplina *semnificație morală*. De vreme ce „numele propriu nu este decît exemplul și dovada ideii" [100], imitației românești îi revine motivarea acestei întrupări, „introducînd în istorie psihologie și filozofie" [101].

În conștiința lui Vigny, Scott servește ca pretext unor negații necesare. Astfel, nu e de mirare că, vizitîndu-l în 1826 pentru a-i oferi romanul apărut în același an, Vigny descoperă la scriitorul insular cu totul altceva decît adoratorii săi. Entuziast, Charles Nodier credea că vede fruntea lui Homer și surîsul lui Rabelais ; Vigny, deziluzionat, îl corectează, lui apărîndu-i o mască — frunte îngustă (inadmisibilă pentru un fizionomist romantic), linia gurii marcată de suferință. Pe scurt, „am simțit un zid între noi". Trecerea de la idolatrie la iconoclastie nu este străină dialecticii romantice : acceptarea sau contestarea stîrnesc pasiunile. Dar zidul dintre cei doi nu este chiar atît de ferm și nici Scott atît de opac, cum pretinde Vigny. Deși reală, distanța dintre ei nu este ireductibilă. Drept mărturie, Scott este acela care intuiește imediat punctul nevralgic al căutărilor lui Vigny. În *Cinq-Mars* — reprosul este formulat cu prilejul unei întrevederi din 1829 — „poporul nu ocupă destul loc" [102]. Or, în prefața teoretică a romanului (publicată în 1827), Vigny afirmase — afirmație citată mai sus — că „istoria e un roman al cărui autor este poporul". Intențiile sînt, la amîndoi, aceleași, diferă soluțiile urmate. Construcția romanescă pentru care optează Vigny îl împiedică însă să respecte principiul și, în esență, aici rezidă cheia interpretării ei, precum și deosebirea față de Scott.

Vrîndu-se reformator, Vigny îi impută lui Scott că accentuează doar ceea ce este periferic în istorie și, pentru a corecta situația, apropie romanul de condiția *dramei istorice*. Ea captează miezul conflictului istoric, narațiunii românești revenindu-i afluenții, planurile secunde. De aceea *Cinq-Mars* nu deschide incinta regală a istoriei, pentru a căuta sursele devenirii dincolo de voința sau nevolnicia principilor. Purtător

[100] Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, ed. cit., p. 11.
[101] Joseph Bédier și Paul Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, Librairie Larousse, Paris, 1924, vol. II, p. 207.
[102] Alfred de Vigny, *Jurnalul unui poet*, ed. cit., p. 22 și 26.

în lumea fenomenală a unor sensuri ideale, protagonistul său nu descinde şi nici nu se întoarce într-un spaţiu originar, în acel climat moral care la Scott, situat în marginea istoriei, permite necontenita înnoire. Cinq-Mars nu are o Scoţie în fire, care să-i determine şi să-i judece actele. Spre deosebire de traseul circular al cavalerului scottian, destinul său este o linie dreaptă, care conduce în neant. Retragerea de pe marea scenă a Franţei din vremea lui Ludovic al XIII-lea nu e posibilă altfel decît prin moarte. Concentrîndu-se asupra mecanismului care revarsă asupră-i puterile fatalităţii, romanul lui Vigny este un crescendo al unor secvenţe tragice. Reducţia conflictului la fazele esenţiale îl face de altfel pe autor să-şi definească opera drept un *„roman sintetic"* [103].

Demonstraţia lui Vigny, reconstituită din diverse notaţii programatice, nu indică pînă aici nici o fisură. Şi totuşi ea există, străbătîndu-i nivelele în profunzime. Lipsit de un spaţiu originar, *Cinq-Mars* reduce geneza cavalerească la o apartenenţă nobiliară. Ascendenţa este în acest caz devitalizată, modelul existenţei libertare fiind înlocuit de perimetrele abstracte ale onoarei, tradusă în cele din urmă în criteriul fidelităţii faţă de monarh. Eroul lui Vigny dispare încercînd inutil să-l învingă pe Richelieu, geniul răului — adică forţa demonică acţionînd „împotriva regalităţii însăşi" [104]. La Scott, monarhul era silit să redevină cavaler ; aici, regele se pierde într-o definitivă inconstanţă. Încît onoarea se risipeşte inevitabil, eroarea tragică a Marelui-scutier rezultînd dintr-o luptă absurdă pentru o regalitate absentă. Dar o eroare care, să recunoaştem, aparţine mai curînd emigraţiei contemporane cu Robespierre, trecut în Bonaparte. Dilema legitimiştilor din epoca de scadenţă a Burbonilor este strămutată la începuturile dinastiei. Prin răsturnare, se dezvoltă drama ireconcilierii, stare actuală asupra căreia Vigny meditează în *Servitude et Grandeur militaires* (*Servitute şi grandoare militară* — 1835). Deopotrivă cu *Cinq-Mars*, aceste reflexii prilejuite de stanţe narative reprezintă „cînturile unui soi de poem epic despre

[103] *Ibidem*, p. 59.
[104] *Ibidem*, p. 93.

deziluzie“ [105]. Se caută, imposibil, un roman care să fie și „sintetic“, dar și un poem epic, ba chiar și o epopee. Nu este un simplu joc de suprapunere a termenilor, pe de o parte fiecare impunînd narațiunii determinante specifice, iar pe de alta fiind un complex al ambițiilor. De aici pleacă o altă serie de contradicții. Dacă din amestecul de „dispreț de nevindecat pentru noi înșine“ și „sfîntă frumusețe a entuziasmului“ Vigny intenționa să redacteze o *Epopee a Nobilimii* (*Cinq-Mars* era doar începutul) [106], cum se împacă intenția cu finalitatea narațiunii, concentrată în ideea că poporul este autorul istoriei ? Conștient de izolarea celor două planuri (nu admite el însuși că aristocrația ca rasă moare la 1789 ?), autorul recurge la o distribuție complementară a funcțiilor. Mulțimea este cutia de rezonanță a adevărului istoric, notație a unor indivizi în acțiune ; rolul ei este acela de a monta realului „aripile ficțiunii“, „tîrînd totul în forma care i-a plăcut să o dea acestor acțiuni individuale“ [107]. Ea este autorul unei istorii transpuse în roman, cu alte cuvinte romancierul, nu eroul ficțiunii țesute pe caietul vremii. Argumentul că metamorfoza înalță poetic datele exacte — extras din Vico și Herder, prezent la Scott ca și în întreaga ideologie romantică — este amputat. La Vigny, declamațiile demofile au rostul de a amplifica un cult al individualului. Încît răsturnarea romanului istoric ca sistem e iluzorie, în pofida artificiilor teoretice. La un ultim nivel, distincțiile dintre istorie și roman istoric consacră confuzia. Deși „supliment“ al istoriei, romanul implică o altă perspectivă asupra unui anumit soi de evenimente : dacă istoria prezintă *spectacolul exterior,* și vizează evoluția *spiritului uman,* dominînd veacurile de pe cel mai înalt vîrf al pămîntului, romanul privește din *interior* articulația amănuntelor, *îmbinarea angrenajelor* și deplasîndu-se spre *inima unei anumite epoci, coboară în vale* (silit „să intre în colibe și să se așeze prin

[105] *Ibidem,* p. 86.
[106] *Ibidem,* p. 93.
[107] Alfred de Vigny, *Cinq-Mars,* ed. cit., vol. I, p. 8.

tufişuri") [108]. Aceste consideraţii anulează pretenţia lui *Cinq-Mars* de a fi un *roman sintetic*.

Importanţa lui Vigny rezultă din faptul că, forţînd desprinderea de moda romanelor istorice în stilul lui Scott, ratează încercarea. Efectele sînt multipe : proiectul „epopeii" cade, autorul ajunge să-şi renege opera. Aceasta pentru sine ; pentru ceilalţi, ratarea avea semnificaţia unei experienţe suficiente într-o direcţie închisă (formula lui Vigny nu aduce o ieşire din impasul romantic al romanului istoric, traductibil în fatala imitare a lui Scott), iar dificultăţile genului erau duse în vecinătatea paradoxului. Altfel decît şi-ar fi imaginat el însuşi dintru început, *Cinq-Mars* este într-adevăr un roman al deziluziei. Ce face Vigny : vrea istorie exactă, deşi ştie că ficţiunea are nevoie de „aripi" (ceea ce-l supără la Scott). Apelează la indivizi şi fapte reale, dar falsifică datele în aşa măsură (dintr-un curtean mediocru, Cinq-Mars devine un erou al rezistenţei nobiliare împotriva lui Richelieu care, din pilon al unei monarhii anemice, este transformat într-un republican avant la lettre), încît romanul ajunge ilizibil — spune Sainte-Beuve în 1864 [109] — „pentru orice spirit iubitor de adevăr". În substanţă, apologia onorarei cavalereşti constituie şi ea o intenţie pierdută pe drum. Din adoraţie pentru suveran (pentru masca regală, nu pentru om, altminteri Ludovic al XIII-lea agasîndu-l), Cinq-Mars conspiră în folosul monarhului („uzurpat" de Richelieu) dar împotriva monarhiei franceze (încheie un tratat secret cu Spania). Aşa stînd lucrurile, onoarea sfîrşeşte pe eşafod. Unde este adevărul istoric al romanului ? Urmărea Vigny ca prin imaginea nobilului executat de propria-i castă să atenueze spectacolul mai nou al ghilotinei (pentru a susţine că dispariţia aristocraţiei este opera feudalului Ancien Régime şi nu al Revoluţiei de la 1789 [110], ceea ce ar reprezenta o culme a legitimismului) sau să prohodească printr-un „cîntec al deziluziei

[108] Alfred de Vigny, *Jurnalul unui poet*, ed. cit., p. 23.
[109] Sainte-Beuve, *Portrete literare*, E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 466.
[110] Cf. Pierre-Georges Castex, *Vigny*, Hatier, Paris, 1969, p. 43.

monarhice“ [111] o clasă care și-a pierdut funcția socială ? Există îndemnuri de a urma ambele căi, dar fiecare duce la infirmarea premisei. În primul caz, aventura seamănă cu o sinucidere (fără monarh nobilimea nu are sens), în al doilea, resemnarea face loc revoltei. Suportul filozofic și psihologic revendicat de Vigny pentru romanul istoric este subminat. Dacă în mîinile naratorului executarea lui Cinq-Mars devenea o necesitate simbolică, personajul omonim este croit pe măsură și nu opune nici o rezistență ideii pe care o demonstrează. Nu înțelege nimic din labirintul politic în care intră, nu cîntărește puterile în conflict, e atît de aristocrat, încît și reușita îl dezinteresează. Înzestrîndu-l cu o supremă naivitate, Vigny îl face inapt de tragedie ; efect contrar, conflictul rămîne exterior. Singura lui coordonată psihică este darul perseverării : între o iubire imposibilă (pentru o ducesă de Gonzague, prea sus în ierarhie) și o ură imposibilă (pentru Richelieu, prea puternic pentru a fi învins), exercițiul pasional revine integral conjurației. Fără îndoială, rețeta psihologizării e romantică, dar lumea interioară este atît de firavă, încît se vede cu claritate voluptatea naratorului de a se concentra exclusiv asupra mișcării cosmice. Deasupra conflictului, distrugerea individului de excepție se datorează fatalității. De o oarecare complexitate pot fi bănuiți doar agenții distrucției — în ordinea valorii, Richelieu, Joseph, Laubardemont. Celor care se opun, neabătut (Cinq-Mars, de Thou) sau ezitant (Ludovic, ducele d'Orléans), le lipsește profunzimea. Ruptă de resursele firești, scoasă din devenire, în cele din urmă inexplicabilă, lumea istorică din *Cinq-Mars* este suspendată în gol.

Studiile, mai vechi sau mai noi, alternează în considerațiile despre Vigny, socotindu-l cînd de o deplină originalitate, cînd un epigon. Se susține că în „*Cinq-Mars* nu este nici o pagină de istorie“ [112] dar și că ar fi „primul mare

---

[111] Marc Citeuleux, *Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères*, Librairie Ancienne Édouard Champion, Paris, 1924, p. 65.

[112] Joseph Bédier și Paul Hazard, *op. cit.*, vol. II, p. 207.

roman istoric din literatura franceză" [113]. Opera este raportată cînd la izvoarele sale documentare — copios invocate, de la memoriile lui Richelieu sau ale cardinalului de Retz la *Maximele* lui La Rochefoucauld [114] — cînd la prototipul romanesc — pusă pe două coloane, alături de cea a lui Scott. Cei care insistă asupra surselor franceze, văd în fragmentarismul viziunii asupra istoriei, în pasiunea pentru secvențe anecdotice, o notă voltairiană ; ceilalți, preferă observațiile asupra destinului, unde influența ar fi byroniană [115]. Ieșirea din impas se poate face printr-o recitire a romanului, fără asemenea prejudecăți. Fără îndoială, Vigny modifică faptele, dar simpla prelungire a vieții părintelui Joseph, unealta lui Richelieu, nu periclitează viziunea. Nu exactitatea detaliilor naște romanul istoric, ci perspectiva. Din contră, ficțiunea lui Vigny este palidă pentru că nu dă frîu liber „dragostei de fabulos" [116], de el teoretizată. Fără această compensație imaginativă, la limita fantasticului, romanticul nu rememorează trecutul. La Vigny, se înregistrează o diminuare a funcției evocatoare pe care o au evenimentele misterioase. Mișcarea este, însă, generală, mai puternică pe măsură ce romanul istoric se îndepărtează de începuturile sale romantice și se separă de romanul fantastic. Tensiunea generată de imixtiunea supranaturalului în real este momentană. Călugărițele de la Loudun, pricepe Cinq-Mars, sînt posedate de diavol pentru că așa cereau interesele lui Richelieu ; în adunarea de la Marion Delorme, apariția sulului de hîrtie, conținînd un text oracular, are aceeași sursă. Prin Richelieu, diavol în sutană (*concordia discors* tipic romantică), se poate motiva orice. De aceea, chiar instaurarea fantasticului ar fi părut mai firească decît această cumplită urzire.

În rest, falsul — în ambele direcții — se denunță singur. Doar enumerarea locurilor comune din *Cinq-Mars* și roma-

[113] Antoine Adam, Georges Lerminier, Edouard Morot, *Littérature française*, Larousse, Paris, 1968, vol. II, p. 47.
[114] Cf. Marc Citoleux, *op. cit.*, p. 63—93.
[115] Cf. Elisabeth Lebbin, *Alfred de Vignys Beziehungen zu England und zur englischen Literatur*, Eduard Klinz, Halle, (Saale), 1936, p. 71.
[116] *Ibidem.*

nele lui Scott merită o revenire. Travestirile, substituirile, scenele violente în care actorul principal este călăul abundă ; multe pasaje, descriind turnuri și temnițe medievale, sînt identice. Dar asemenea elemente ale materiei epice sînt, pe de o parte, mai vechi decît Scott (s-a arătat acest lucru) iar, pe de alta, omniprezența lor este specifică romanescului romantic — la Vigny, ca și la Hugo sau Manzoni. Originalitatea acestui roman despre *un complot din vremea lui Ludovic al XIII-lea* se dezvăluie nu în frînturi, ci în liniile arhitectonice, chiar dacă edificiul s-a înclinat.

Relativa constanță a modelului romantic se verifică și prin luarea în considerație a lui Victor Hugo, în special a romanului *Notre-Dame de Paris* (1831), unde acționează aceeași voință de depășire a lui Scott, dar și aceeași neputință de a sfărîma formula. Din acest punct se vede în ce sens căuta autorul *Prefeței* la *Cromwell* să dirijeze ficțiunea istorică. Și aici, tezele sînt mai clare decît rodul lor estetic. Pentru Hugo, *epicul* reprezintă o profundă raportare la timp, o *cîntare a secolelor* sau o *serbare a istoriei* [117]. Mai mult decît un gen literar, el definește una din cele trei vîrste ale umanității. Vico o numise faza eroică ; în cadrul unei viziuni ciclice similare, Hugo vorbește despre *tipurile epice* (antichitatea lui Homer și Eschil), precedate de epoca primitivă a *lirismului* (unde inocența se manifestă în datele fabulosului) și succedate de *vremurile moderne*, prin excelență dramatice. În fiecare vîrstă domină un gen, fiecare avînd ca emblemă o specie literară și un tip uman : oda e a primitivității, epopeea a antichității, drama a modernității ; prima cultivă *coloșii*, a doua *giganții* (atenție la diferență !), a treia *oamenii*. Evoluția omenirii, concepută în tiparele literaturii, înseamnă o trecere de la *eternitatea* și *idealitatea* odei (personaje : Adam, Cain, Noe) la pictura *vieții* [118] și a *realului*

---

[117] Victor Hugo, *Cromwell*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 64 și 76.

[118] Sentința lui Hugo — „le drame peint la vie" — se referă la întreaga artă romantică (picturalitate romantică, opusă sculpturalului clasic), reluînd ideile lui Wackenroder și Tieck, difuzate în Franța de doamna de Staël ; cf. *Despre Germania*, în *Scrieri alese*, E.L.U., București. 1967. p. 425.

(eroii fiind Hamlet, Macbeth, Othello) din dramă, de la *poetul liric*, invadat de forţe cosmice, la *poetul dramatic* (*poeta soverano*, după expresia lui Dante). Epicul este un intermediu : între odă şi dramă stă *epopeea*, între eternitate şi viaţă *istoria*, între ideal şi real *grandiosul*, între Adam şi Hamlet apare Ahile. Unde se situează pe această scară romanul istoric ? Hugo nu are nici o ezitare : între epopee şi dramă, căci romancierul marchează tranziţia „de la poeţii epici la poeţii dramatici" [119].

Se impun cîteva concluzii. În primul rînd, romanul este plasat la nivelul ultimei tranziţii, între faza intermediară şi cea finală. De aici, dubla sa natură, epopeică şi dramatică, precum şi năzuinţa sa de a accentua dramaticul. În al doilea rînd, el trebuie să fie şi *istoric* („istoricii se nasc în epoca a doua"), dar şi *critic* (cum obligă epoca a treia), fără însă să atingă perfecţiunea dramei, căci numai drama este *poezia completă* [120]. În al treilea rînd, romanul ajuns la vîrsta dramatică (romantică) respectă cu necesitate „una din frumuseţile supreme ale dramei", *grotescul*. Aşa dictează perceperea adevărului natural şi sinceritatea expresiei ; trivialul şi vulgarul, *irumperi ale obişnuitului* [121], sînt ridicate la proporţii monumentale (epicul implică monumentalul), devenind imagini negative ale sublimului. Întrucît provenienţa sa e nordică iar forma plenară o are goticul, romanul — pentru a capta grotescul — trebuie să se îndrepte spre „minunata arhitectură care în evul mediu ţine locul tuturor artelor" [122]. Cum arată romanele istorice ale lui Victor Hugo ? Complicaţiile de abia acum încep [123].

Notre-Dame de Paris evocă într-adevăr o realitate medievală (prima zi a romanului este 6 ianuarie 1482), accesul în trecutul istoric fiind teoretizat în lungi comentarii despre arhitectura gotică. Catedrala este aici o răscruce a evurilor, deschizînd perspectiva atît asupra minunatei arte medievale

---

[119] Victor Hugo, *Cromwell*, ed. cit., p. 76.
[120] *Ibidem*, p. 77.
[121] *Ibidem*, p. 92.
[122] *Ibidem*, p. 74.
[123] „Francezii nu au cap epic", acceptă Hugo o mai veche suspiciune (*Ibidem*, p. 77).

(se repetă expresia din *Prefața* la *Cromwell*), cît și asupra „decadenței actuale a arhitecturii" [124]. Ea corespunde solicitărilor programatice : grandioasă, ea exhală istorie mustrînd prezentul, jucînd rolul unui decor uriaș în care poetul dramatic își introduce „oamenii" cu acea *modernă* melancolie („sentiment care e mai mult decît gravitate și mai puțin decît tristețe"). Intențiile lui Vigny par salvate. Fatalitatea nu mai aparține unui univers gol, ci este circumscrisă unui spațiu central. Despărțirea de Scott dă impresia că reușește : peisajele vegetale sînt substituite de o organizare spațială pur arhitecturală. Dar *Notre-Dame de Paris* nu este primul și nici ultimul roman istoric al lui Hugo, iar valoarea lui trebuie judecată în ansamblu.

Opera romanescă semnată de Victor Hugo — foarte întinsă, la fel cu viața și creația sa — se așează pe mai mult de cinci decenii. Intervalul cuprinde adînci prefaceri ale romanului francez și european, mutații care se răsfrîng și asupra narațiunii hugoliene. Cînd scrie *Bug-Jargal* (1820) și *Han d'Islande* (1821), romanul istoric din Franța dispunea doar de nume ca Mme Cottin, Mme de Beaufort d'Hautpoul, d'Arlincourt era și el un începător (*Le Solitaire* apare în 1821), iar doctrina romantică urma să se cristalizeze în conștiința sa. Cînd publică *Quatre-vingt treize* (*Anul 93* — 1872), Balzac (1799—1850) își încheiase de mult *Comedia umană*, Flaubert tipărise *Salammbô* (1862), Tolstoi redactase în întregime *Război și pace* (1865—1871) ; era vremea lui Zola. Schimbarea la față a romanului nu-i rămîne străină : configurarea lui Jean Valjean din *Les Misérables* (*Mizerabilii* — 1862) amintește de Vautrin al lui Balzac și de forța sa analitică. Dar nu-i tulbură în esență sistemul narativ : evocînd răscoala din Vandeea, *Anul 93* reprezintă o întoarcere la materia epică din *Les Chouans* (*Șuanii* — 1829), debut romantic al lui Balzac. În pofida impulsurilor din afară, Hugo rămîne un om din prima jumătate a secolului, purtător prin vreme al romanescului romantic. Romanul său istoric trebuie, de aceea, privit de la nivelul lui *Notre-Dame de Paris*. De

[124] Victor Hugo, *Note ajoutée à l'édition définitive, Notre-Dame de Paris*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 32.

aici se văd ambii versanţi, geneza ca şi extincţia romanului său istoric.

Spre deosebire de Vigny, care-şi făcea atîtea probleme din fidelitatea faţă de istorie, Hugo preia entuziast modelul scottian şi recunoaşte — de la început — că, în afara conflictului erotic (prea puternic pentru a nu fi verosimil), restul este „inventat" [125]. Opţiunea sa, contrară, celei din *Cinq-Mars*, conduce la o certă răsturnare a accentelor : la Scott, mobilul pasional era o soluţie de a dezvălui cum acţionează energia istoriei într-o epocă şi individul în societate ; la Hugo, datarea în trecut este o chestiune de atmosferă, un pretext decorativ pentru fabula marii iubiri. Nu întîmplător, şi faptul a fost observat de multă vreme [126], romanele cele mai apropiate de Walter Scott (*Bug-Jargal* şi *Han d'Islande*) sînt şi cele mai puţin istorice. Aceste imitaţii de tinereţe, scrise în grabă (prima în unsprezece zile, a doua într-un „acces de febră" din 1821), l-au costat pe Hugo şi în *Notre-Dame de Paris* va încerca o reechilibrare a planurilor. Cum ? În nici un caz prin simplificarea intrigii erotice, domeniu în care se simte maestru. Iubirea, în stil hugolian, relevă o dilemă (nu chiar atît de depărtată de cea din *Cidul* lui Corneille, pe cît s-ar crede). În *Bug-Jargal*, dilema este de ordin afectiv, împlinirea iubirii impune sacrificarea unor fiinţe apropiate (răpită de negrii revoltaţi, Marie se uneşte cu Léopold d'Auverney graţie martiriului lui Bug-Jargal, fostul ei sclav). În *Han d'Islande*, conform reţetei cunoscute din *Talismanul* şi *Quentin Durward*, triumful este ameninţat de imposibilitatea de a trece peste convingerile politice şi diferenţele de grad nobiliar ; binomul (Ethel şi contele Ordener Guldenlew) ia totuşi fiinţă, dar abia după ce monarhul repară o injustiţie (persecutarea şi degradarea lui Schumacker, tatăl Ethelei) şi-i acordă acesteia titlul de contesă Danneskiold. Tot ce poate face Hugo în această latură, pentru a

---

[125] Cf. Victor Hugo, *Han d'Islande*, Ernest Flammarion, Paris, 1931, p. 9.

[126] Cf. *Victor Hugo. Leçons faites à l'École Normale Supérieure... (1900—1901). Sous la direction de Ferdinand Brunetière*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1906, p. 224.

spori nota de verosimilitate, cerută de violența trecutului, este să recurgă la un final negativ ; împlinirea face loc eșecului erotic, basmul se strică. În *Notre-Dame de Paris*, iubirea este fatală pentru toți cei care se împărtășesc din elixirul ei (Esmeralda, Phoebus, Claude Frollo, Quasimodo). Tentația trece peste abisuri (țiganca speră într-un cavaler, dar e rîvnită de un preot, fie el și ocultist, precum și de un monstru), sfîrșind într-o unică „nuntă", moartea în serie a personajelor amintite. La aceasta se refera oare Lamartine cînd, citindu-i romanul, îl declara pe Hugo un Shakespeare ?

Nu este exclus ; dar ceea ce e sigur derivă din faptul că, după *Notre-Dame de Paris*, Hugo își fixează preferințele pentru finalul funebru. Preferința exista dinainte, acum devine însă un mod de rezolvare a tensiunii conflictuale. Spre exemplu, *Han d'Islande* debutează cu o descripție a cadavrelor intrate în putrefacție din morga orașului Drontheim. Stăruie povestea iubirii imposibile, chiar dacă variantele diferă. În *Anul 93*, este considerată dragostea paternă. Într-o vreme semănînd cu sfîrșitul lumii (1793), Cimourdain, preot convertit într-un fanatic adept al ghilotinei (avatar al lui Claude Frollo), îl condamnă la moarte pe Gauvain, pe care-l socotește propriul său copil. Nu-și trădează faima de incoruptibil, dar se sinucide. Fatalitatea emană din sîngele aristocratic, imboldurile sale spre toleranță, bravadă și superstiție a onoarei. Comandant revoluționar al corpului expeditionar din Vandeea, dar nobil breton, frumosul Gauvin (pradă ușoară, ca și Phoebus) este executat pentru că l-a eliberat și s-a substituit lui Lantenac, căpetenia regaliștilor. Motivul, verosimil la Hugo, se conturează ca un răspuns la fapta superbă a adversarului său de moarte (totodată rudă de sînge) : se lăsase prins, numai pentru a salva viața unor copii, amenințată de incendierea fortăreței Tourgue. Gest cavaleresc care, într-un „an colosal care nu cunoaște mila" [127], e fatal.

Oricît pare de încurcată țesătura, aici nu apare decît într-o formă redusă. În *Mizerabilii* Hugo se întrece pe sine, îmbinînd toate funcțiile erotice pe care și le imaginează. Scott rămîne un biet începător. Pentru ca iubirea dintre

[127] Victor Hugo, *Anul 93*, Editura Univers, București, 1972, p. 249.

Marius și Cosette să devină posibilă, trebuie trecut prin vămile celorlalte ipostaze erotice. Indiferent de variantă, cuplul este supus la o solicitare maximă, pîndit de o iminentă distrugere :

a) Cuplul prim, al iubirii ivite din procreație, este și cel dintîi sfărîmat. Ratarea erotică este explicitată de Hugo prin triplicare [128]. În primele două cazuri — destinul Cosettei și cel al lui Marius — decide moartea. Deși treapta diferă, Fantine (mama Cosettei) și Pontmercy (tatăl lui Marius) dispar ca inadaptabili ; prostituata și fostul ofițer-baron al imperiului indică două variante ale declasării. O alungare la periferiile societății se înregistrează și în al treilea caz, al Thenardierilor. Dar fostul sergent de la Waterloo, Thenardier, este un adaptabil, acomodarea fiind cerută de vocația sa de escroc. Pentru Éponine și Gavroche absentează nu părinții, ci relația afectivă. De un chip sau altul, frustrarea are o dublă consecință : dialogul cu o imagine originară și o ereditate încărcată. De la Fantine, Cosettei îi rămîne o palidă icoană, paralel cu invidia și persecuția Thenardierilor. Lui Marius i se transmite un bonapartism latent, precum și obligația de a-l răsplăti pe Thenardier, salvatorul tatălui său. Éponine și Gavroche preiau gustul riscului, răscumpărînd meschinăria printr-o supremă gratuitate (Éponine jucînd rolul boemienei din romanul romantic, care favorizează împlinirea erotică din centrul povestirii ; Gavroche căzînd pe baricade, ca un Euphorion al mahalalelor animate de spiritul revoltei). Prezența lui Jean Valjean hiperbolizează datele : într-un sens, anii de ocnă îl despart de tot ceea ce a fost, el este orfanul absolut ; în celălalt, voința sa de adaptare — din care emană energia conflictuală a *Mizerabililor* — se răsfrînge doar asupra celorlalți, protectorul ordinii sociale rămînînd ocnaș.

b) Cuplul secund, al iubirii compensatorii, stă în centrul romanului. Preluată, iubirea paternă devine o pasiune devorantă. Este ceea ce simte episcopul Myriel pentru Valjean,

[128] Pentru termenul *triplicare* — ca sistem de construcție, cu funcția de amplificare a substanței narative — cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 74 și 163.

acesta pentru Cosette, Gillenormand pentru Marius. Triplicarea are aici o funcție analitică. Forța afecțiunii este măsurată de Hugo prin raportare la dimensiunea unui obstacol. „Lumina aceasta care se numește istorie e nemiloasă“ [129]. Pentru a merita iubirea lui Myriel, Valjean trebuie să descopere natura binelui (impediment inițial : anii de formație amorală ai ocnașului). Pentru a ajunge la un liman, Cosette trebuie să ignore identitatea lui Valjean (amenințare permanentă : investigațiile lui Javert). Pentru a se bucura de iubirea bunicului regalist, Marius trebuie să renunțe la convingerile bonapartiste (obstacol : cultul lui Napoleon). Fără puterile interioare ale lui Valjean, totul s-ar prăbuși sub tăria interdicției. Transformă ultimul său furt într-un ghid moral, îl contracarează pe Javert, îl readuce acasă pe Marius.

c) Cuplul final, care hotărăște triumful sau risipirea basmului, duce la paroxism dilemele hugoliene. Finalul *Mizerabililor* este de o fericire îndoielnică. Obstacolele, pe măsură ce Cosette și Marius se apropie, se înmulțesc. Depășirea lor nu scade nimic din infinit. Ceea ce n-au izbutit Thenardierii și Javert, reușește prin căsătorie : ea nu este fiica lui Valjean și trebuie înstrăinată de binefăcătorul ei. Marius — după ce împlinește testamentul tatălui (deși recunoaște în Thenardier persecutorul Cosettei), după ce dispune de ajutorul salvator al Époninei și al lui Valjean (deși în defavoarea lor) — îi obligă pe ceilalți să-și reconsidere trecutul. Gillenormand trebuie să-și tempereze legitimismul, Cosette să fie o baroană. Doar el — *dandy* în stil hugolian (amestec de exaltare și prudență, naivitate și interes, generozitate și calcul) [130] — este liber să devină, fără vreo imputare, din bonapartist un republican. Este, fără îndoială, un alter ego al lui Hugo. Prost informat ca totdeauna, Marius îl suspectează pe Valjean, silindu-l să se recunoască un ocnaș, ceea ce de fapt încetase să mai fie. Nici Javert nu admitea că evoluția este posibilă ; mai corect, când constată contrariul, inspectorul de

[129] Victor Hugo, *Mizerabilii*, E.S.P.L.A., București, 1960, vol. I, p. 372.

[130] Cf. Fritz Peter Kirsch, *Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1973, pp. 78—81.

poliţie se sinucide, nesuportînd ideea. Lui Marius îi este de ajuns, invocîndu-şi naivitatea, să apeleze la regrete. Dar Valjean nu-şi poate schimba destinul, la nunta finală — operă a vieţii sale — rămînînd străin ; încît moartea lui este o binecuvîntare, iar finalul romanului o melodramă.

Deşi rîvna epică a lui Victor Hugo întrece aici limitele monumentalului, nimic din *Mizerabilii* nu este absent din celelalte romane. Doar voluptatea de a experimenta capacitatea de extensie a duratei romaneşti este, înainte şi după acest moment, dominată. Fireşte, o calmare relativă, pentru că autorul *Legendei secolelor* nu-şi poate înfrîna elanurile. Amănunţitele comentarii despre arhitectura goticului (*Notre-Dame de Paris*), sînt înlocuite cu consideraţiile despre mersul umanităţii (*Mizerabilii*) ori cu cele despre sufletul breton (*Anul 93*). Independent de aparenta dispersare — dacă e vorba de stilul arhitectural al unei epoci, de spiritul istoriei sau de un climat anume — perspectiva sa are acelaşi unghi şi un obiect unic. Sistemul optic, presupunînd o alternanţă a contrariilor, e romantic : proiectate în anterioritate, însemnele eroziunii temporale atestă nu atît superioritatea trecutului, cît decadenţa contemporaneităţii. Viziunea nu se modifică — fie că este aplicată secolului al XV-lea, Franţei din vremea restauraţiei şi a monarhiei din iulie, spaţiului breton de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Fiecare zonă ilustrează o depreciere a omenescului pe care romanul istoric o analizează, implicînd prezentul : „în perioada de civilizaţie în care ne aflăm acum, perioadă destul de întunecată de altfel, *mizerabilul se numeşte omul*“ [131]. Iar la Hugo, expresia spaţială a acestui mod de a înţelege condiţia umană este *subterana*. Catedrala, creaţie a timpului, relevă stratificarea etapelor. Verticala sa este un continuu adaos, o pietrificare ce *rezumă* şi *totalizează istoria*. „Marile clădiri, ca şi munţii cei mari, sînt opera veacurilor.“ [132] Notre-Dame nu are, prin urmare, o *fizionomie unitară ;* sedimentare a timpului, ea este romanică *la bază*, gotică *la mijloc*, renascentistă *la vîrf*. Goticul constituie punctul median al unei triade a sti-

[131] Victor Hugo, *Mizerabilii*, ed. cit., vol. III, p. 543.
[132] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, ed. cit., p. 137.

lurilor, vîrstă de mijloc care-i permite lui Hugo să perceapă înțelesul faptelor. Infinit prin creșterea sa neîncheiată (dacă „arhitect este timpul", opera nu este vreodată închegată), înaltul își umbrește originile, acoperindu-le în văluri de taină. Devenirea îi sporește adîncimea ; în oglinda cunoașterii, proiecția sa este abisală. Se naște subterana hugoliană, care susține deopotrivă istoria și viziunea asupra ei. În variantă medievală, se decupează „beznele bolților" gotice. Transpusă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ia forma labirintului săpat sub codrii de răsculați bretoni („așezări subterane, grupate în jurul vizuinii șefului" [133]. În cadrele prozaice ale lumii mai noi, apare cloaca Parisului („pădurea de ramuri de întuneric care se numește canalul" [134]). Simbolul arhetipal al înaltului este *turnul* (actualizat ca turlă, donjon sau palat) corespunzînd în zona subterană *criptei*. „Fiecare donjon avea temnița lui." [135] Natura lor este aceeași, întrucît ambele au o structură labirintică. Coborînd într-o asemenea criptă cînd galeriile suprapuse se închid (turnul este mereu asediat — de mulțimea revoltată de „vrăjitoria" Esmeraldei, de trupele revoluționare sau de forțele opresive ale monarhiei din iulie), eroul lui Hugo nu este supus să execute pur și simplu aceeași mișcare întîlnită de la Walpole la Scott (*miraculoasa evadare*) ; coborînd, el se întoarce la sine. Interioritatea sa este presupusă — la romantici, întotdeauna o supoziție neverificată — în întunericul de sub „carapace" sau din „hrubă". Analiză nu există, pentru că — în cuvintele lui Hugo — cititorul trebuie „să aibă încredere în întunericul acesta". Aici, ecourile muzicii serafice dobîndesc profunzime maximă, cucerind *frumusețea dramatică* prin care natura *deschide arta* [136] — grotescul. Întrupare a acestuia, Quasimodo este „broasca țestoasă" avînd drept carapace catedrala, „reptila firească a dalelor umede și întunecate pe care umbra capitelelor romanice proiecta atîtea forme bizare" [137]. Pătruns de

[133] Victor Hugo, *Anul 93*, ed. cit., p. 197.
[134] Victor Hugo, *Mizerabilii*, ed. cit., vol. III, p. 345.
[135] Victor Hugo, *Anul 93*, ed. cit., p. 256.
[136] Cf. Victor Hugo, *Cromwell*, ed. cit., p. 72.
[137] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, ed. cit., p. 184.

influenţa misterioasă a „hăurilor uriaşe", spiritul său este golul deschis sub „unghiurile scobite ale clădirii. Sub numele de Hadibrah din *Bug-Jargal* ori de Gwynplaine din *L'Homme qui rit* (*Omul care rîde* — 1869), imaginea lui Quasimodo are o funcţie esenţială : trasează axa lumii (linia tinzînd spre minus şi plus infinit), cel mai adesea prin prăbuşirea sa în abis (Hadibrah se aruncă în ape, Quasimodo în golul de sub turle), transformînd prin aceasta „realul într-un soi de monstruozitate epică" [138]. Pe această axă creşte lumea. În spaţiu, extensia este concentrică, reluare la proporţii mereu mărite a celulei germinative (catedrala) pe scara „oul, cuibul, casa, patria, universul" [139]. În timp, adăugirea straturilor superioare are ca efect adîncirea rădăcinilor. În tiparele naturii, umanitatea este un *fagure* ; în limbajul arhitecturii, „marele simbol" al său — turnul — reprezintă un *stup* [140]. Spectacolul istoriei ? „Fiecare val al timpului îşi depune deasupra aluviunile, fiecare neam îşi depune stratul peste monument, fiecare ins îşi aduce piatra lui."

În mîinile lui Victor Hugo, romanul istoric cîştigă în amploare, dar nu depăşeşte formula romantică. Arhitectonica temporală reprezintă, în fond, o aplicare la romanesc a datelor funciare eposului cavaleresc, reactivat în Europa din prima jumătate a secolului. Scott nu este încă un rival, în înţelesul adînc al cuvîntului, ci un termen de comparaţie în căutarea definirii de sine. Faptul este cu atît mai important, cu cît prin creaţia literară a lui Hugo starea se prelungeşte. Dar apariţia unor romane istorice romantice pînă spre sfîrşitul veacului al XIX-lea nu poate ascunde un adevăr : pe tărîmul acestui gen, reacţia anti-scottiană — la început neintenţională şi nesprijinită de o nouă ideologie — devine una general antiromantică. Semnele desprinderii care se va accentua sînt realtiv timpurii. O demonstrează două capodopere, delimitînd două atitudini specifice.

---

[138] Paul Berret, *Victor Hugo*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1927, p. 343.
[139] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, ed. cit., p. 184.
[140] *Ibidem*, p. 137.

Prima este *I promessi sposi* (*Logodnicii*), iar atitudinea se numește *donabbondianismul*. Unic roman, ca și la Vigny, al unui poet romantic, el apare în 1827, dar redactarea pornise încă din 1821. Substanța și sistemul de gîndire a lui Manzoni (vezi primele pagini ale acestui capitol) rezumă felul de a vedea romanul istoric de către romantici într-o sinteză critică. Limpezirea e tîrzie, romanul fusese scris ; însă indicii care prevestesc evoluția ulterioară există. Chiar la apariție, *Logodnicii* făceau o figură aparte, naratorii istorici ai Italiei de pe atunci îndreptîndu-se „într-o direcție opusă celei a lui Manzoni" [141].

În lumea italică, absolutismul romantic era — pe diverse planuri — contracarat. În sud, medievalismul nu putea echivala cu un cult exclusiv al goticului, iar gustul pentru clasicism nu se pierduse în secolul luminilor. Educat la școala lombardă, unde domina spiritul iluminist al lui Giuseppe Parini, Manzoni nu va afișa intoleranța unui Hugo față de „stupiditatea" epocii anterioare, iar unele fragmente narative din *Logodnicii* — prin faptele relatate și stilul de inserție în materia romanescă — amintesc de Marivaux sau Diderot. Modelat apoi în atmosfera franceză și, cum repetă istoriile literare, convertit la romantism de Claude Fauriel (ca și doamna de Staël, cunoscător al ideologiei romantice germane, dar pe o treaptă mai înaltă), Manzoni se declară un *modern*, fără să-și distrugă rădăcinile. Spre deosebire de Franța, unde căderea imperiului îi aducea pe romantici în centrul atenției (fie din exilul politic, fie din ilegalitatea decisă de neoclasicismul napoleonian), valul risorgimental nu se înscrie fără ezitări în dominanta romantică. Însoțit de expansiunea habsburgică, modelul germanic susținut de aceeași doamnă de Staël provoacă o „bătălie". Iar cavalerismul, sublinia Leopardi, era de origine germanică, nordică. Masivele traduceri din Scott (încă din 1821, în colecția *Romanzi storici di Walter Scott*, Gaetano Barbieri traduce *Kenilworth*), ca și valul scottienilor pe teme locale — Carlo Varese cu *Sibilla Oda-*

[141] Sergio Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, în *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII : *Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano, 1968, p. 34.

letta (1827), Tommaso Grossi cu *Marco Visconti* (1834) sau Giovanni Rosini cu *Il Conte Ugolino della Gherardesca e i Ghibellini di Pisa* (1843) — cultivă ipostaza medievală a individualismului. Abordînd genul, Manzoni se distanțează. În miezul romanului, cavalerii sînt înlocuiți de ființe umile Motivația este romantică : a face istorie, pentru Manzoni, înseamnă să „descoperi modul de comportare al oamenilor", dincolo de codul cavaleresc supralicitat de romane. Dar dacă reconstituirea trecutului presupune un comentariu „opus spiritului romanesc" [142], o oarecare deromantizare este necesară, protagonistul sine nobilitate reînviind multe din datele antieroului omniprezent în veacul lui Voltaire.

Logodnicii marchează în peisajul romantic un moment de echilibru, năzuința de a scoate romanul istoric din tiparele „genului frenetic". Sensul era dictat atît de legile verosimilității, patetic invocate de toți romanticii, cît și de ideile pe care Manzoni le voia incluse în fabulă. Factura romantică nu poate fi pusă la îndoială, întrucît, la fel ca în discursul teoretic din 1845, datele originare sînt convergente în ansamblul curentului. Spre exemplu, din sistemul tipic al lui Scott Manzoni păstrează cîteva procedee ficționale, dar, nu întîmplător, tocmai pe cele care indicau descendența romancierului britanic din romanul gotic al secolului al XVIII-lea. Dacă viziunea asupra istoriei relevă, în stilul epocii, lupta contrariilor („făptuiri pline de virtute și bunătate îngerească, potrivnice celor de la diavol pornite" [143]), narațiunea este autentificată prin apelul la ficțiunea manuscrisului găsit. Dialogul cu „opera străină", generalizat în secolul luminilor și prezent la Scott, apare și în *Logodnicii*. Reconsiderarea unei *narațiuni prime* constituie pentru prozatorul romantic o raportare la tradiție ; ca și autorul lui *Rob Roy*, Manzoni, știe că romanul trebuie să suplinească vechile povestiri, căci „tradițiile, dacă nu le vii în ajutor, spun întotdeanua prea pu-

[142] Apud N. Sapegno, *Ritratto di Manzoni*, în Giuseppe Petronio, *Antologia della critica letteraria*, vol. III : *Dall'Arcadia al Verismo*, Editori Laterza, Bari, 1963, p. 444.

[143] Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, Editura Minerva, București, 1971, vol. I, p. 1.

ţin“ [144]. Puterea de evocare a reprezentaţiei romaneşti sporeşte, în manieră scottiană, prin descripţia amănunţită a decorului natural şi a vestimentaţiei de altă dată, la care se adaugă verificarea faptelor prin intermediul unor documente ale vremii. Renunţînd însă la statura cavalerească a protagonistului, luat dintre „oameni de rînd şi fără greutate“, Manzoni se eliberează dintr-o dublă constrîngere. Pe de o parte, pătrunde mai adînc în lumea interioară a personajelor, asupra căreia nu apasă scheme comportamentale. În absenţa canoanelor, „umil“ înseamnă complexitate. Pe de altă parte, tonul narativ încetează să mai „împodobească“, să „însăileze cu acul cel subţire al îndemînării firele de aur şi mătasă“ ; nefiind vorba de fapte princiare, autorul nu simte nevoia vreunei „plezanterii stilistice“ şi nu dă „năvală cu retorica lui“ [145]. Se înfiripă un contrapunct ironic care însoţeşte dezvoltarea narativă, cel dintîi şi cel mai important aspect al *donabbondianismului.*

Axa romanului lui Manzoni, ca şi a celorlalte opera analizate în acest capitol, reprezintă o variantă istorizată a unui basm. Sînt înseriate aventurile prin care trece, învingînd obstacole, cuplul erotic. Urmărindu-i realizarea, cititorul are ocazia să înveţe ceva despre trecut. Iubirea dintre Renzo şi Lucia îl familiarizează cu Lombardia secolului al XVII-lea, pentru că piedicile depăşite de ei ilustrează o epocă frămîntată la culme. Se căuta desfiinţarea arbitrariului („constrîngerea tulburătorilor“), dar decretele, efect contrar, stînjeneau doar pe *omul fără putere* şi măreau *puterea executorilor.* Agresiunea, la care sînt predispuşi cei doi dat fiind starea lor socială, defineşte perioada. În schimb, anularea persecuţiei din finalul romanului (consemnînd, cum era de aşteptat, o nuntă) indică sensul istoriei, mîna justiţiei divine care „îl smulge pe om deznădejdii şi îl îndrumează pe cărările înflorite ale speranţei“ [146]. Deşi încheiere programatică, nunta providenţială este întîrziată de Manzoni, nu atît pentru a lungi ten-

[144] *Ibidem,* vol. II, pp. 429—430.
[145] *Ibidem,* vol. I, p. 3.
[146] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene,* E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 859.

siunea lecturii, cît pentru a analiza condiţia umană. Tabloul vremii este secţionat cu violenţă : de-o parte stă *cel care se teme să nu fie lovit ;* de cealaltă, *cel care avea să lovească* [147]. După cum se vede, pe Manzoni îl interesează nu cine este lovit şi cine loveşte, ci ipoteza de un sens sau altul la care se raportează individul ; nu victima, ci teama de a nu fi victimă. Firește, Renzo Tramaglino, pentru a da viaţă acestor stări de conştiinţă, nu putea fi un cavaler. Calculînd efectele, riscurile sau avantajele posibile [148], personajul manzonian pledează pentru prudenţă şi flexibilitate atunci cînd se socoteşte predispus la un asediu. Cînd se imaginează printre cei care atacă, doar aparenţele se modifică : făcînd din viaţă o „aventură disperată" pentru a nu cădea el însuşi jertfă, împrumută masca durităţii şi a inflexibilităţii, dar îşi păstrează îngrijorat ultima şansă a supravieţuirii. De aceea, în ambele tabere se evită „eroii", acţionînd un curent împotriva acestora, graţie „dorinţei indivizilor de a se strînge şi de a se uni pe categorii", „fiecare urmărind întărirea tagmei de care ţinea" [149]. Cavalerul scottian risipea de unul singur armate ; izolat sau ameninţat de însingurare, persecutat sau persecutor, umil sau nobil, eroul lui Manzoni se simte în univers un Don Abbondio, „un vas de lut transportat laolaltă cu nişte vase de fier" [150].

Donabbonidianismul defineşte, în consecinţă, un tip de comportament care, în planul ficţiunii, se opune donquijotismului. Vocaţia riscului este interpretată ca semn suprem al iresponsabilităţii, ca sfidare a ordinii categoriale. Aflat sub vreme, insul nu poate schimba evenimentele, deci — pentru a nu se autodistruge — trebuie să se adapteze şi, mai mult decît atît, să dovedească persecutorilor săi că îşi acceptă con-

---

[147] Alessandro Manzoni, op. cit., vol. I, p. 21.

[148] „Nu cumva în toiul furiei sale Renzo se gîndise la folosul ce l-ar putea trage din spaima Luciei ? Şi nu pusese oare puţin vicleşug, exagerîndu-şi furia, ca să culeagă roadele ?", în Alessandro Manzoni, *op. cit.*, vol. I, p. 135.

[149] *Ibidem*, vol. I, p. 21.

[150] *Ibidem*, vol. I. p. 22.

diția. Nu-l interesează „politica inofensivității" [151] decît ca mod de a îndepărta suspiciunile. Cultul imunității este oficiat de Don Abbondio, ceea ce îl situează în centrul desfășurării epice. Amenințat de Don Rodrigo, preotul din tîrgul fără nume („numele tîrgului", ca și cel al lui Don Abbondio, „nu se găsește în manuscris" [152]) amînă consacrarea religioasă a perechii Renzo — Lucia, prelungind agresiunea seducătorului și tensiunea romanului. Se știe, din orice basm sau din *Nunta lui Figaro* a lui Beaumarchais, cuplul este vulnerabil doar atîta timp cît comuniunea nu a fost consumată ; prin urmare, victima nu poate să fie decît logodnica, nu și soția. Don Abbondio se află între cele două contrarii. Presat de „bravi" lui Don Rodrigo (variantă a Reiter-ilor din romanul istoric de aiurea, instrumente mercenare ale agresiunii), pentru a nu deveni el însuși victimă, se spală pe mîni. Spectacolul pe care-l privește, departe de a-l liniști, îi amplifică însă teama : pedeapsa pentru minciună creează un alt pericol. Ca preot, el poate fi acuzat, dar nu și ca om. Manzoni îl salvează, introducîndu-l într-un savant sistem al purificării. Dacă Innominato (agresorul absolut, „tiranul extraordinar" pe care se sprijineau „dorințele josnice, satisfacțiile cumplite și capriciile trufașe" [153]) este iertat, deși violența sa fusese gratuită, atunci absolvirea lui Don Abbondio e mult mai simplă, vina datorîndu-se împrejurărilor nefavorabile. Apoi, în afară de faptul că se retrage din calea celor puternici, el nu trage nici un fel de folos pentru sine. În această latură, se distinge de o altă ipostază a agresatului în sutană, a Gertrudei, călugărița fără voie din Monza. Aristocrată, ceea ce în stilul *Călugăriței* lui Diderot și a romanului sentimental sau libertin al secolului al XVIII-lea presupune senzualitatea, călugărița lui Manzoni preschimbă chilia într-un alcov. Jocul, impus de legile firii dar condiționat de abilitatea fiecăruia, o face însă pe Gertruda să o dea pe Lucia pe mîna bravilor. Ca și la Don Abbondio, opoziția ar fi fost inutilă, dar, în contrast, accep-

[151] G. Călinescu, *Donabbondianismul*, în *Scriitori străini*, E.L.U., București, 1967, p. 705.
[152] Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, ed. cit., vol. I, p. 9.
[153] *Ibidem*, vol. I, p. 421.

tarea aduce foloase (continuarea nestînjenită a jocului de-a mînăstirea). Şansa Luciei, căci răpirea o îndepărtează de falsa protectoare, care nu ezitase să ucidă pentru a-şi păstra secretul. Plăcerea atrage riscul, predicat prin excelenţă aristocratic ; în schimb, lipsit de o ascendenţă nobiliară şi neavînd altă voluptate decît liniştea, Don Abbondio rămîne singurul reprezentant al dezinteresării pure, partizan al unei „neutralităţi dezarmate“ [154]. Aşa se explică de ce Renzo şi Lucia nu-l detestă, ci îi poartă o „dragoste respectuoasă“ celui care, „iubindu-i dintotdeauna“, îi căsătoreşte în cele din urmă. „Numai încurcăturile acelea blestemate tulburaseră prietenia dintre ei !“ [155]

De fapt, complicaţiile conjuncturale aparţin romancierului care, sesizînd dificultăţile romantice ale genului (ilustrate, printre altele, de prizonieratul în formula scottiană), donabbondizează la rîndul său. Felul de a-l vedea pe Don Abbondio ilustrează atît o replică la intransigenţa caracterologiei romantice, cît şi o interpretare nuanţată a istoriei. Viaţa nu este o transpunere imediată şi totală a valorilor morale, deci indivizii nu pot fi condamnaţi pentru ceea ce îi depăşeşte. Romanul dezminte deviza acestuia — „un om cumsecade, nu poate avea niciodată necazuri“ [156] — dar nu o consideră o vină. Personajul nu este un atlet al istoriei, ci un oarecare participant. Astfel, Renzo se amestecă în răscoala de la Milano, dar este departe de un Cinq-Mars iar acuzaţia că ar fi instigatorul ei falsifică adevărul. Sensul vremurilor transcede insul, punînd un semn de egalitate între fiinţele *numite* şi cele *uitate* de memoria timpului. Iată-l pe Manzoni atacînd distincţia considerată fundamentală pentru romanul istoric (personaje istorice şi personaje inventate). Opusul *omului cumsecade* (personajul „fără calităţi“ în raport cu criteriile individualismului romantic care va face carieră în romanul realist, de la Stendhal şi Turgheniev la Dostoievski şi Gide), cel care se vrea „arbitrul şi stăpînul acţiunilor altora, fără a avea alt mobil decît plăcerea de a porunci, de a fi

[154] *Ibidem*, p. 23.
[155] *Ibidem*, vol. II, p. 431.
[156] *Ibidem*, vol. I, p. 24.

temut de toți"[157] rămîne *Innominato*. E o ironie a soartei: i se neagă individualitatea de către urmași, căci pomenirea numelui său „ar fi putut arde pana și chiar mîna scriitorului"[158]. La Manzoni, istoria nu dezvăluie chipul de sub mască, ci îi pedepsește pe cavaleri la o travestire definitivă. Se înțelege, altul era drumul lui Scott și al scottienilor, urmat cu fidelitate de un Massimo D'Azeglio în *Ettore Fieramosca*.

Ajuns în acest punct, *Logodnicii* pare mai apropiat de discursul din 1845 decît de ideile din poezia *Cinque Maggio* (Cinci Mai — 1821), unde moartea lui Napoleon îi luminase „măreția și puterea geniului", dar și „mașinăria teologică" a istoriei omenirii[159]. Providența nu-l mulțumește pe Don Abbondio, nu-i conferă siguranța de sine. Mai mult, spaimele sale ca și vinovăția Gertrudei distrug imaginea unui apostolat creștin. Dar atitudinea — precedată de marii contestatari ai luminilor, preluată însă și de Hugo, care vorbește în *Mizerabilii* de monstruozitatea monastică — nu este la Manzoni decît partea negativă a doctrinei morale. În latura pozitivă, acționează fratele Cristoforo și Federigo Borromeo, evlavioșii care resping cu curaj orice vis de dominație. Statornicia lor, atît de admirată de romancier, este mult prea palidă față de nestatornicia donabbondiană. Dacă intențiile polemice sînt dublate de cele apologetice[160], nu este mai puțin adevărat că elogiul presupune o criză spirituală, care reînvie ceva din indecizia pariului pascalian. Datorită lui Don Abbondio, ciuma care se abate asupra răufăcătorilor apare ca o miraculoasă salvare, devenind dintr-un eveniment atestat un procedeu *ex machina*. Entuziasmul religios este condiționat în romanul lui Manzoni, fondat fiind pe o temperanță și toleranță care modifică sensibil viziunea linear cavalerească asupra istoriei. Acest dat spiritual face parte din nucleul care generează atît constituirea cît și depășirea modelului romantic. Drept confirmare, o variantă a sa jalonează aceeași devenire.

---

[157] Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, ed. cit., vol. I, p. 418.
[158] *Ibidem*, vol. I, pp. 417—418.
[159] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 860.
[160] Cf. Natale Busetto, *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi*, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1921, pp. 76—80.

Cel de al doilea exemplu — ilustrînd la nivelul capodoperei şi încă din deceniul al treilea redimensionarea romanului istoric — este oferit de *Cronica din vremea lui Carol al IX-lea* (*Chronique du temps de Charles IX* — 1829)[161]. Prosper Mérimée îşi defineşte intenţiile — cum era de aşteptat — negîndu-l pe Walter Scott, „financier pour tout potage" sau cal de bătaie al tuturor autorilor de ficţiuni istorice din această perioadă. Distanţarea vizează cîteva laturi esenţiale. În primul rînd, romanul încetează de a mai urmări faptele „secrete" sau „uitate" şi se consacră evenimentelor majore, căutîndu-le semnificaţia. Sensul deplasării este prezent şi la Vigny ; dar dacă *Cinq-Mars* îşi asuma condiţia *dramei*, Mérimée optează pentru *cronică*. În concepţia sa, cronica reprezintă o narare concentrată prin care faptele vremii primesc o motivaţie istorică. Adevărata problemă a cronicii nu este trecerea de la obscur la memorabil (de la culisele istoriei la marea ei scenă), ci adecvarea faptelor relatate şi a viziunii evocatoare. Dificultatea este generată de retrospectivă : consemnate, faptele nu mai pot fi schimbate ; interpretarea lor depinde însă de vremea din care priveşte romancierul. În ipostaza de cronicar (şi aici este o a doua mutaţie impusă de Mérimée), acesta nu judecă trecutul decît prin prisma spiritului acelei epoci, altul decît cel al naratorului. „Mi se pare deci neîndoios că faptele oamenilor din veacul al XVI-lea nu pot fi judecate potrivit părerilor secolului al XIX-lea" [162]. Atitudinea are o dublă consecinţă, iar analiza ei permite înţelegerea romanului din secolul al XIX-lea ca un sistem deschis, ca un ansamblu în continuă prefacere.

Pe de o parte, distanţa dintre evenimente şi orizontul integrării lor epice conduce inevitabil la risipirea *naturii poetice*, efect pe care romanticii îl obţineau exploatînd medievalitatea. Reîntoarcerea la farmecul lumii de altă dată ar obliga naratorul să se coboare de la „o treaptă mai înaltă a civilizaţiei", ceea ce ar însemna acceptarea unui adevăr

[161] La ediţia a doua (1832), romanul poartă titlul *Cronica domniei lui Carol al IX-lea (Chronique du règne de Charles IX)*, titlu rămas definitiv.

[162] Prosper Mérimée, *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*, E.L.U., Bucureşti, 1973, p. 16.

omnivalabil. Dar criteriile se modifică, „felul cum judecăm unul și același lucru trebuie să se schimbe de la o țară la alta, căci între un popor și altul există tot atîtea deosebiri, ca și între un secol și altul" [163]. Dincolo de experimentul romantic, răzbate relativismul secolului al XVIII-lea. În pretențiile sale de a reconstitui trecutul, romancierul nu se consideră superior istoricului, ci, dimpotrivă, „un simplu autor de povestiri" [164]. Prin urmare, sensul activității sale nu este acela de a discerne între feluritele imagini prin care faptul istoric, irepetabil, se prelungește în memoria timpului. Acoperite de multitudinea interpretărilor, marile evenimente — cum este Noaptea Sfîntului Bartolomeu — devin enigme. Pentru a prinde viață, ficțiunea străbate vălurile succesive ale supozițiilor și se oprește asupra anecdoticului (stanțe evenimențiale ignorate sau desconsiderate în cadrul unei viziuni asupra ansamblului). În acest punct, faptele ilustre devin enigmatice prin suprasolicitare interpretativă, iar cele obscure sursa altor semne de întrebare. Diferența dintre cele două planuri, diferență de obîrșie romantică, este anulată. Actele lui Carol al IX-lea nu sînt prin nimic mai explicabile decît ale unui oarecare contemporan al său, fie el Bernard de Mergy, protagonistul *Cronicii*. În fond, regii sînt eroi anonimi ai istoriei, din care cauză specificarea epocii prin numele monarhului nu reprezintă altceva decît o subliniere a unui loc comun. Format la școala romantică a romanului istoric, cititorul își vede înșelate așteptările : vrea să-l privească în acțiune pe Carol, dar în locul portretului dinamic Mérimée îi recomandă bustul din muzeul Angoulême ; pe Caterina de Medicis, fascinant personaj al istoriei, o abandonează în culisele cronicii („Drace ! Nu mă gîndeam la ea. Cred că-i pentru ultima oară cînd îi scriu numele" [165]). Cît despre viitorul Henric al IV-lea, figură mitologizată în spațiul francez, nu spune altceva decît că era un „băiețaș cam

[163] *Ibidem*, p. 17.
[164] *Ibidem*, p. 18.
[165] *Ibidem*, p. 94.

năuc". Viaţa lumii nu are nimic de a face cu voinţa principilor, marcată şi nu marcînd o epocă. În consecinţă, asentimentul istoric modelat de ficţiunile romantice se dezagregă. „Ah — notează autorul reacţia posibilă a acestui cititor — îmi dau seama că n-o să aflu în romanul dumitale ceea ce căutam." [166]

Pe de altă parte, imposibilitatea de a atinge istoria nudă şi de a reconstitui lanţul cauzal al evenimentelor anulează — în terminologia manzoniană — şi asentimentul poetic. Declarată, aproximaţia documentară, dezinteresul ostentativ pentru detaliul de atmosferă, reduce orice tentaţie şi putinţă de poetizare a conflictului. Romanul nu uzează de forţa sa descriptivă ori de tensiunea narativă pentru a se substitui istoriei şi nici nu mizează pe voluptatea cititorului de a se lăsa indus în ficţiune. Verosimilitatea nu acoperă adevărul, mai cu seamă în cadrele genului istoric unde acesta din urmă este el însuşi o supoziţie [167]. Supralicitarea poetică nu conferă valoare istorică ficţiunii, cu alte cuvinte adaosul inventivităţii nu modifică (amplificînd sau diminuînd) impresia de autenticitate. Absenţa oricărei funcţionalităţi a romanescului reclamă metamorfozarea romanului în cronică.

Deplasarea, implicînd dincolo de termeni o mutaţie în ceea ce priveşte motivaţia ficţiunii, se înregistrează şi la Stendhal, prietenul şi colegul de generaţie al lui Mérimée. Dar Stendhal nu scrie roman istoric, *cronica* fiind replică înnoitoare în această direcţie doar la Mérimée. Gestul său nu este specific deceniului al treilea, dar el precede eroziunea fundamentelor romantice, generală — deşi niciodată exclusivă — în deceniile următoare. Sistemul optic impus de romantici romanului istoric este progresiv abandonat. În noua sa ipostază, romancierul abdică din postura de poet al vechimii şi, temperat în intenţiile de a reconstitui totalitatea

---

[166] *Ibidem*, p. 95.

[167] În *Prefaţa* romanului Mérimée atrage atenţia: „în ce priveşte Noaptea Sfîntului Bartolomeu şi, înfăţişînd-o, voi spune şi eu împreună cu lordul Byron: *I only say, suppose this supposition.*", ibidem, p. 24.

detaliilor, depășește condiția hibridă a genului, cel puțin în datele sale romantice.

Încetînd să mai exagereze pretextul istoric, romanul se arată într-o măsură minoră a fi romanesc. Renunțarea primă conduce la cea de a doua. Prin cronică, Mérimée deromantizează. Faptul explică introducerea romanului său în analiza din acest capitol: natura conflictului, fizionomia eroilor se cristalizează prin opoziție. Originalitatea sau individualitatea *Cronicii* este reliefată doar de acest context. Astfel, conflictul care generează romanul e, ca la romantici, ireductibil. De asemenea, întrebuințează Mérimée un argument de aceeași obîrșie, violența se înscrie într-o relație direct proporțională cu îndepărtarea evenimentelor. De la Herder, se vorbește mereu despre moderația modernilor în construirea prezentului social. Dar Mérimée sesizează iluzia programatică și o trădează. În nuvelele sale caută spații conflictuale incendiare; în romanul istoric, dacă nu îndrăznește să-și urîțească blînda contemporaneitate, cel puțin îmblînzește lupta strămoșilor. Ciocnirea paroxistică dintre catolici și hughenoți din jurul Nopții Sfîntului Bartolomeu (1572) nu reprezintă în viziunea sa conflagrația dintre două climate morale, ci între două idei fixe care mutilează indivizii. Apartenența la una din tabere nu este o opțiune, ci o moștenire. Bernard de Mergy este zidit protestant, Diane de Turgis catolică. Strămutată în interiorul cuplului, disputa confesională, înainte de a-l distruge, îl sufocă prin ridicol. În vestita noapte, animată de focul credinței, Diane preschimbă alcovul într-un teatru al ostilităților religioase. Dar vocația misionară trezită brusc în ființa acestei madone libertine se lovește de inflexibilitatea hughenotă a partenerului. Înspăimîntat de idee, Bernard se refugiază în măcelul care cuprinsese străzile Parisului, sublim prin violență și firesc prin intoleranță. Din punct de vedere romantic, noaptea este pierdută. Spre deosebire de Scott, atracția erotică nu forțează destinul conducînd la întemeierea unei alte lumi, dar nici nu-l agravează — atunci cînd este, ca la Mérimée, risipită. Romanul nu mai este un basm istorizat și, prin urmare, refuză finalul.

„Mergy se va fi consolat ? Diane şi-o fi aflat un alt iubit ? Hotărască cititorul" [168].

În 1829, cînd îşi publică romanul, Mérimée cunoştea cadrele curentului literar la modă. Admiraţia pentru Byron, ca şi desconsiderarea lui Scott îndreptăţesc afirmaţia. El nu poate fi socotit un preromantic (cum fac unele studii, pasionate de această terminologie regresivă) ; Europa trăia apogeul romantic, iar autorul *Guzlei* (*La Guzla* — 1825) — mistificare în stil macphersonian — era conştient de spiritul epocii. Divergenţa nu se datorează dibuirii, ci distanţării conştiente faţă de formele epice ale momentului. Mai tîrziu, Mérimée îşi va considera tinereţea, ca şi Gautier, a fi fost romantică. Dar adevărul despre romanul său istoric nu se modifică : fie pentru că această autodefinire exagerează din afecţiune faţă de o epocă de avînt literar, fie pentru că a sesizat nevoia epicii de a se întemeia pe ruinele unui convenţionalism poetic, *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* este romantică doar printr-o citare ironică a sistemului narativ. Astfel, pătrunderea eroului în centrul de forţă al istoriei — aici Parisul ultimilor Valois — urmează schema scottiană. Acelaşi acces dificil, aceleaşi capcane (întinse de raiterii ligii, variantă a briganzilor care-i vor smulge întotdeauna „o admiraţie de care îi e ruşine" [169], aceeaşi revelaţie a iubitei captive şi a unei regalităţi absente. Motto-urile poetizante amintesc de Scott (selecţia indică aceeaşi preferinţă : Byron, Shakespeare, la care însă se adaugă Molière şi Rabelais), dar tratarea nu mai are aceeaşi culoare iar înţelegerea istoriei este alta. Diane trebuie smulsă dar nu din recluziunea impusă de agresor, ci din braţele persecutorului (Comminges este omorît în duel) ; impură, ea compromite provizoratul chinuitor al logodnei (pretextul conflictual al lui Scott şi Manzoni), nunta nu mai are cum sfîrşi romanul ; curteană şi catolică, încearcă să-l rafineze şi să-l convertească pe Bernard, fapt care ar fi fost cu putinţă dacă n-ar

[168] Prosper Mérimée, *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*, ed. cit., p. 244.

[169] Apud Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică franceză literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 109.

fi intervenit Noaptea care a reînvigorat polaritatea conștiințelor. Carol al lui Mérimée, ca și Ludovic al lui Scott, este un rege amenințat, silit să conspire împotriva ordinii pe care el însuși o reprezintă. Dar Bernard nu este un Durward și nu-l silește să rămînă cavaler ; izolat în miezul iluzoriu al puterii, monarhul trebuie să-și asume Noaptea deși măcelul îi dovedește absența. Pentru Carol, ca și pentru Diane, Sfîntul Bartolomeu dă numele unei farse, tragice dacă tragicul ar fi posibil. Spectacolul violenței este însă sumar, leșurile cad într-un fundal care nu angrenează sentimentul tragic. În schimb, schițele portretistice ale conspiratorilor insistă asupra jocului ridicol de-a misterul. „European cult", Mérimée se adresează unor „europeni culți, amatori în același timp ironici și lacomi de emoții tari" [170]. Finalul derizoriu sancționează adevărul istoric : Carol domnește doar ca reflex al ironiei. Printr-o mișcare similară, intransigentul hughenot își va ucide într-un adversar oarecare fratele, pe Georges de Mergy — singurul care, într-o lume a fixațiilor, acceptase liturghia ca pe un fapt lipsit de consecințe. Suferința fratricidului o alungă el însuși : „Nu-s cel dintîi francez ucis de un frate al său... și nu cred să fiu nici cel din urmă." [171]

În Franța anului 1829, incapacitatea monarhică și războiul civil nu defineau doar trecutul. Intoleranța restaurației dezice moderația lumii contemporane sau diminuarea violenței. Încă din 1825, în textul dramatizat al *Jaqueriei* (*La Jacquerie*), Mérimée sublinia adevărul. Trecutul nu are doar o singură față ; el nu este numai o oglindă sublimă a actelor umane, ci proiecția unor date imediate în care prezentul, refuzînd să se recunoască, vede doar ceea ce a fost. Suprapunerea pînă în amănunte, coincidență aparent ignorată, atestă ironia. Desigur, nealinierea la romanescul momentului îi impunea autorului o cizelare excesivă a discursului narativ, care-l va face admirat (pentru „fabricația lite-

[170] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*, E.L.U., București, 1966, p. 151.

[171] Prosper Mérimée, *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*, ed. cit., p. 243

rară" într-o „redacţie perfectă" [172]) dar şi detestat („impresia aceea insuportabilă, de temă reuşită şi de perfecţie zadarnică, care mă exasperează de obicei ori de cîte ori îl deschid pe Mérimée" [173]). Dincolo de asemenea reacţii, se poate ajunge la constatarea că — în acest sens — Mérimée indică una din căile de depăşire a romantismului în proză, urmată de un Gautier sau de un Flaubert [174]. Dar atitudinea sa este înnoitoare într-un plan mai general, pentru arta romanescă a veacului şi pentru modalităţile specifice naraţiunii istorice. În primul rînd, se înlătură spaţiul alb dintre evocat şi evocare, acea durată a liniştirii care exclude similitudinea. Panta timpului nu mai are înclinaţia care impune prozei romantice patosul, aura arhaicităţii. Precizia în determinarea axelor temporale ale conflictului reprezintă o experienţă romantică deja consemnată, dar Mérimée reînnoadă tradiţia lui Voltaire sau Diderot, unde trecutul nu este decît o antedatare a prezentului. De aici rezultă, în conjunctura veacului al XIX-lea, ipostaza de cronicar nu numai a romancierului istoric, ci şi a celui care se dedică actualităţii. În *Roşu şi Negru,* Stendhal face cronica anului 1830. În al doilea rînd, „cronicarul" este un moralist, care nu-şi poate adora personajele. Paradoxal, apropierea acestora de dimensiunile imediate provoacă distanţarea ironică. Efectul nu este străin romantismului, dar farsa care include eroul mériméean este mai aproape de demitizarea iluministă decît de joncţiunea dintre infinit şi finit pretinsă de ironia romantică. Ca şi Jonathan Wild al lui Fielding, Bernard reprezintă „substitutul ironic al eroului" [175]. De aceea, romancierul nu-i poate acorda privilegiul unei nestrămutate simpatii în felul de a-i nara actele. Aşezat pe făgaşul eroic dar coborît de „norma inferioară" căreia i se supune, soarta protagonistului sfîrşeşte prin a fi indiferentă cititorului. În finalul *Cronicii* — ca şi în romanul *La Double méprise* (*Dubla gre-*

[172] G. Călinescu, *Scriitori străini,* E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 725.
[173] André Gide, *Jurnal,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 106.
[174] Vezi pp. 346—349.
[175] Northrop Frye, *Anatomia criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 288.

șeală — 1833) sau în nuvelele *Mateo Falcone (1829)* și *Le Vase étrusque* (Vasul etrusc — 1830) — dreptatea nu mai este a lui. Încît, rezolvarea tensiunii presupune o „scenă tare", excluzînd tragismul. Detașarea epică rămîne inalterabilă. Acest mod de a construi traiectoria protagonistului va deveni, odată cu *Comedia umană*, prin excelență balzaciană. Nu mai puțin însă, sugestia se dovedește fertilă în cadrul nuvelei istorice europene. În *Alexandru Lăpușneanu* (1840), supremă izbutire a genului în literatura română a secolului, Costache Negruzzi își concepe protagonistul pe baza aceleiași dualități. Intrînd în scaun pentru a „curăți stupul", vodă este — cum se explică în *Ochire retrospectivă* — omul „provedinței", „cu sabia răzbunării în mînă" [176]. Uciderea boierilor — cum sugerează și Mérimée în prefața la *Cronică* vorbind despre Mehemet-Ali care îi extermină pe beii mamelucilor la o petrecere din incinta palatului său — este un act de o certă utilitate politică, dar sub raport etic incapabil de a conduce la o regenerare a organismului social. Nefolositoare pentru că nu distruge rădăcina răului, „fapta lui fu judecată de crudă, și el de tiran" [177]. Iar personajul lui Negruzzi este construit prin această schimbare a punctului de vedere. Comună cu Mérimée este căutarea de a extrage din narațiunea istorică — concentrată în „scene" sau „fragmente", de mare sobrietate descriptivă, cu fizionomii trasate în linii sumare dar viguroase — necunoscuta presupusă de ecuația interpretării [178]. Aceste date conturează un punct de referință în arta romanescă a secolului al XIX-lea, pentru a sesiza procesul prin care „realismul se desprinde din romantism, unde exista în germene" [179].

Ieșirea romanului istoric de sub tutela romantică angrenează toate resorturile narativității, într-o preschimbare selectivă care face imposibilă fixarea unei bariere temporale.

---

[176] C. Negruzzi, *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)*, în *Negru pe alb*, *Opere*, Editura Minerva, București, 1974, vol. I, p. 272

[177] C. Negruzzi, op. cit., p. 273.

[178] Cf. Prosper Mérimée, *Correspondance générale*, Le Divan, Paris, 1941—1947, vol. XII, p. 347.

[179] Pierre Trahard, *Prosper Mérimée et l'Art de la Nouvelle*, Librairie Nizet, Paris, 1952, p. 51.

În funcţie de o latură sau alta din ansamblul datelor romantice, văzută izolat, cronologia tinde să difere. Astfel, la Mérimée se constată separaţia dozei de miraculos sau a cavalerescului din cîmpul elementelor care istorizează ficţiunea. Separaţia este semnificativă, dar nu definitivă. „Teroarea" miraculosului despre care vorbea Chenier continuă să accentueze verosimilitatea evocărilor. Faptul decurge din modelul încă viu al romanului gotic, adevărat fenomen originar al prozei istorice romantice. Spectacolul european al momentului nu lasă nici o îndoială. Misteriosul de extracţie maurică din *Las Fruslerías* (*Mofturile* — 1824) de Trigueros sau tenebrozitatea din *Galería fúnebre de historias trágicas* (*Galeria funebră a istoriilor tragice* — 1831), „catastrofe" adunate de Augustín Zaragíoza Godínez, reprezintă — ca pretutindeni — o variantă a naraţiunii „negre" şi o sursă a romanului istoric. De aceea, dacă în *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (*Pajul lui Don Enrique Îndurerartul* — 1834) Larra aminteşte de Scott [180] iar idila dintre Beatriz de Ossorio şi Álvaro Yáñez (*Seniorul de Bembibre* de Carrasco) o dublează pe aceea din *Mireasa de Lammermoor*, fenomenul nu depăşeşte o normală convergenţă. De la apetitul pentru fantastic al lui Achim von Arnim din *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (*Sărăcia, bogăţia, vina şi pocăinţa contesei Dolores* — 1810) la gustul pentru macabru sau pentru scenele de cruzime (remarcate deja la Scott şi Hugo) al lui Frédéric Soulié din *Les Deux Cadavres* (*Cele două cadavre* — 1832), *Le Vicomte de Béziers* (*Vicontele de Béziers* — 1834), *Le Comte de Toulouse* (*Contele de Toulouse* — 1835), acomodarea cu trecutul se face într-o atmosferă amplificînd misterul. Amestecul era necesar, după cum atestă şi opera narativă a unui Heinrich Zschokke [181]. Pe aceeaşi linie se vor încerca, dincolo de mijlocul veacului, un Barbey D'Aurevilly în *Une Vieille Maîtresse* (1851) sau un George Meredith în *Farina.*

[180] Cf. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Editorial Gredos, Madrid, 1967, vol. I, p. 195.

[181] Cf. Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 287.

A Legend of Cologne (*Farina. O legendă din Colonia* — 1857). În cazul acestora din urmă însă, se poate cel mult vorbi de o resuscitare a unui dat de obîrșie romantică. Căci definitorie și, totodată, delimitativă pentru literatura curentului rămîne vecinătatea istoriei și a fantasticului.

Relația este complexă, dar ușor de descris dacă se pleacă de la romanul gotic. În *Castelul din Otranto*, roman apărut în secolul al XVIII-lea, situarea temporală a conflictului, medievalizarea lui, era menită să favorizeze imixtiunea supranaturalului. Dimensiunea istorică este un pretext. Pentru romantici în schimb, accentul este contrariu. Contrapunctul miraculos agrementează culoarea epocii, conferindu-i arhaicitate. Un exemplu : talismanul specifică la Scott epoca lui Richard Inimă de Leu. Norma romantică esențializează istorismul. Feeric sau fantastic, supranaturalul apare în legătură cu o fază din istoria omenirii în care contactul cu natura cosmică excludea orice îndoială asupra fidelității senzațiilor, șocînd înțelegerea, și implicit în legătură cu instituția cavalerească, cu ai săi giganți pretinzînd o adecvată dimensionare a existenței. Fără tentația diabolică, cavalerul ar rămîne nedovedit, lipsit de investitură, iar comoara Graalului intangibilă. Reconstituirea trecutului înseamnă străbatere a unor straturi de cultură (legende, povestiri, tradiții populare). Chiar atunci cînd nu mai este vorba de o narațiune istorică, romanticul apelează la fantome sau obiecte magice pentru a da adîncime prezentului. Referința cavalerească — esențială pentru romantism, cum stipula Doamna de Staël în *Despre Germania* — este nelipsită. Fie ca la La Motte-Fouqué în *Der Zauberring* (*Inelul vrăjit* — 1813), unde unealta fermecată verifică virtuțile germanice ale cavaleriei întrupate în Otto, fiul libertinului Hugh von Trautwangen, fie ca la George Sand în *Mauprat* (1837), unde — dînd o palmă memoriei cavalerești — membrii acestei familii devin spectre (ca în „poveștile cu Căpcăunul și cu Muma Pădurii") [182].

[182] George Sand, *Mauprat*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 10 ; gestul este reluat în *Consuelo* (1842—1843) : cu o ereditate încărcată, contele Albert crede despre sine că este un strigoi al unui strămoș.

Interdependenţa celor două planuri în cadrul mentalităţii romantice este subliniată şi de aspectul său dinamic. Pe măsură ce în romanul istoric seducţia pentru straniu sau pentru miraculos îşi pierde puterea, fantasticul dă viaţă unui gen aparte. Condiţia este scoaterea lui din lumea veche, „dezistorizare" care îl arată „posterior imaginii unei lumi fără miracol", unde orice este credibil [183]. Deşi corectă, afirmaţia despre fantastic — „În Europa, el este contemporan cu romantismul" [184] — îşi pierde temeiul dacă se ignoră devenirea amintitei relaţii. Destinul literar a doi romancieri din epocă este ilustrativ. Cel dintîi aparţine irlandezului Charles Robert Maturin (format în acelaşi Trinity ca şi James Joyce mai tîrziu). De la debutul „gotic" din *The Fatal Revenge* (*Răzbunarea fatală* — 1807) arta sa evoluează spre *Melmouth the Wanderer* (*Melmouth Rătăcitorul* — 1820), roman în care pactul faustic cu diavolul amplifică spectacolul damnării într-o atmosferă de perversitate şi teroare [185]. Cel de al doilea este conturat de prodigioasa activitate a vicontelui D'Arlincourt, scriitor uitat astăzi, dar la modă în primele decenii ale secolului. De la *Le Solitaire* (*Solitarul* — 1821) — la *Ismalie, ou la Mort et l'Amour* (*Ismalie sau moartea şi amorul* — 1828), în romanele sale se înregistrează o dispută între pretextul istoric şi pasiunea pentru fantome ori alte apariţii teribile, dispută în care triumfă mereu mai clar tenta ossianică. În această filieră, se constată diminuarea focalizării istorice. Aici rezidă — în intersectarea celor două sensuri — originea genului fantastic, conştiinţa trăsăturii sale distinctive. Odată produsă separaţia, secolul al XIX-lea îl cultivă cu insistenţă, concentrînd în el de-a lungul etapelor romaneşti — şi în funcţie de metamorfoza modalităţilor

[183] Cf. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 154.
[184] Cf. Dale Kramer, *Charles Robert Maturin*, Twayne Publishers Inc., New York, 1973, pp. 96—97.
[185] Cf. Reginald W. Hartland, op. cit., pp. 85—90.

epice — încercarea, niciodată împlinită, de a face romanul să redea „efectele combinațiilor bizare ale vieții" [186].

Despre o supremație a romanului în cadrul genului fantastic nu se poate însă vorbi, iar motivația este complexă. Teritoriul prin excelență al exploatării „celeilalte realități" (dincolo de „imperiul adevărurilor reale" [187]) este oferit de proza scurtă. Marii maeștri fantaști ai romantismului european — de la basmele lui La Motte-Fouqué (*Undine* — 1811), Hoffmann (din *Fanteziile în maniera lui Callot* — 1813—1815), Chamisso (*Istoria stranie a lui Peter Schlemil* — 1814) sau Brentano (*Basmele Rinului* și *Basmele italiene*), la povestirile sau nuvelele lui Arnim (*Isabella de Egipt* — 1812), Nodier (*Trilby* — 1822), Gautier (*Ibricul de cafea* — 1831) sau Nerval (*Aurélia* — publicată postum în 1855) — preferă constant această dimensiune epică. Pe de o parte, concentrarea narativă este mai potrivită denotării „fantasticului care irumpe pe toate căile conducînd senzația spre inteligență" [188]. Opțiunea este romantică, aparținînd unor generații care se văd damnate să „frîngă lanțul rușinos al universului intelectual" [189], lanț a cărei expresie „parțială" și „tranzitorie" a fost clasicismul. Adecvarea este, însă, confirmată și dincolo de jumătatea veacului, la Maupassant sau în *Povestirile crude* (1883) ale lui Viliers de l'Isle Adam. Chiar Mérimée, cizelator al nuvelei, se ilustrează prin *Lokis* (1868), dar începutul fusese făcut cu *Venus d'Ille* (1837). Mai populară în Germania dar reprezentativă pentru Europa romantică, această literatură reclamă „virginitatea imaginației", descoperindu-și permanența de la Lucian din Samosata la Tieck. [190] Pe de altă parte, această formă era mai apropiată de tiparele narațiunii populare, ai cărei germeni de fantastic fiecare pretinde, într-un fel sau altul, că îl dezvoltă. Impulsul venea, în prelun-

---

[186] Gérard de Nerval, *Le Réalisme*, în *Les Nuits d'Octobre, Oeuvres complètes*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1926, vol. II, p. 124.

[187] Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, în Hubert Juin, *Charles Nodier*, Éditions Pierre Seghers, Paris, 1970, p. 123.

[188] *Ibidem*, p. 135.

[189] *Ibidem*.

[190] Charles Nodier, *op. cit.*, pp. 122—123.

girea ideilor lui Herder, de la culegerea lui Görres, *Cărţile populare germane* (1807), sau de la cele ale fraţilor Grimm, *Basme pentru copii şi casă* (1812—1815) sau *Legendele germane* (1816—1819). Reîntoarcerea la condiţia naraţiunilor folclorice caracterizează spiritul epocii, cum susţine E. M. Arndt în cartea sa cu acelaşi titlu (*Geist der Zeit* — 1806) sau Nodier în eseul său din 1830, reprezentînd totodată un mijloc de a resuscita elemente de cultură naţională. „Facultatea creatoare a povestitorului este suficient de fecundă în orice ţară pentru a mai fi nevoie să cauţi departe" [191]. La noi, sensul transpare în legendele „transcrise" de Alecu Russo în *Piatra teiului* şi *Stînca corbului* (1840). În concluzie — din nou cuvintele lui Nodier sînt revelatoare — „fantasticul surprinde naţiunile în faşă" [192].

Restituirea este însă executată în spirit modern, conştiinţa posterităţii fiind esenţială. De aceea, în roman notele sau secvenţele fantastice nu acoperă întreaga suprafaţă epică, iar montura istorizantă — de cele mai multe ori, de factură gotică — rămîne evidentă. Este cazul unui Bulwer-Lytton, cu *Ernest Maltravers* (1837) sau *Alice, or the Misteries* (*Alice sau misterele* — 1838). Raportîndu-se plenar la actualitate şi la conştiinţa ei de sine, romanul preia într-un grad sporit nevoia de a justifica imixtiunea fantasticului, imixtiune care indică o compensaţie a limitelor şi convenţiilor impuse de „literatura secundară" specifică unor „perioade limită din viaţa politică a naţiunilor" [193]. Totuşi, atunci cînd devine independent de motivaţia temporală şi finalitate unică a romanului, el impune romancierului norma povestitorului, opera amplificînd *o povestire primordială.* Astfel, genul fantastic constituie în arta romantică — alături de cel istoric — un mijloc de a sfida „oboseala" imaginativă a modernilor, o pledoarie pentru a capta într-o intensă trăire totalitatea naturii.

În ciuda modalităţilor originale de instituire a fantasticului, există putinţa de a consemna un ansamblu relativ con-

[191] *Ibidem*, p. 133.
[192] *Ibidem*, p. 124.
[193] *Ibidem*, p. 123.

stant al tehnicilor narative corespunzînd romanului romantic. Alături de extensiunea unei narațiuni prime, în care predominantă este omonimia narator-protagonist (extensiune operată și de romanul istoric, în aceeași descendență a romanului gotic dar cu funcție schimbată), frecventă este și rezolvarea tensiunii fantastice prin utilizarea unei *chei*. Afirmația nu are nimic comun cu unele interpretări recente și nu tinde să stabilească vreo deosebire obligatorie între *straniu* și *miraculos*. Pentru că între fantasticul ca supranatural explicat și fantasticul ca supranatural acceptat diferența nu este tipologică, depinzînd în fond de situarea cheii interpretative față de actele narate. Dacă ea intervine în final, se poate vorbi de o explicare (straniu) ; dacă ea este anterioară, precizînd convenția, atunci se constată acceptarea (miraculosul) [194]. Dar, în cele din urmă, compensîndu-se, ambele sînt omniprezente. Sublinierea nu este gratuită căci, după cum se va arăta imediat, pe această cale se va șterge opoziția dintre fantasticul romantic și cel postromantic, insistîndu-se nu asupra rupturii ci a continuității.

Die Elixiere des Teufels (*Elixirele diavolului* — 1815—1816) este romanul unui povestitor fantastic de reputație europeană. În E. T. A. Hoffmann mulți istorici literari văd originea kakodemoniei — demonismul ostil artei — din *Gambarra, Căutarea absolutului* sau *Louis Lambert* ale lui Balzac [195]. Este floarea care ucide sămînța la care se referă autorul, cînd se decide să publice însemnările fratelui Medardus, păstrate — în loc să fie arse — într-o mînăstire capucină [196]. De la bun început, Hoffmann marchează încălcarea prin lectură a unei interdicții, prilej însă de a-și avertiza cititorul — nu și pe cel care opune explicația acceptării — că, dincolo de „vis și închipuire", se recunoaște simbolic

[194] Cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p. 60.

[195] Cf. Kurt Wais, *Le roman d'artiste : E. T. A. Hoffmann et Balzac*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression, Colloque de Strasbourg 23—25 avril 1959*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, pp. 145—146.

[196] E. T. A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Editura Minerva, București, 1970, p. 4.

„acel fir tainic care ne străbate viaţa". Legenda elixirului — licoarea miraculoasă pe care Sfîntul Anton a lăsat-o posterităţii pentru a rămîne fructul oprit — poate fi „doar o alegorie ingenioasă născocită de sfînt şi interpretată greşit ca fiind adevărată" [197]. Fratele Medardus, naratorul care-şi confesează păcatul de a se fi bucurat de forţa ocultă a vinului diabolic, nu poate să o socotească decît adevărată, terorizantă prin consecinţe, dar cititorul lui Hoffmann trebuie să accepte că, în opera sa, fantasticul reprezintă — prin fastul decorativ care autentifică neverosimilul — o umilire a scepticismului [198]. Speculînd conversiunea, pedeapsa este burlescă. Faptul îl apropie de Ludwig Tieck, de basmele sale dramatizate sau de *Muntele runelor,* unde desfiinţarea oricărei bariere dintre ficţiune şi realitate este dublată de un permanent „compromis" între tragic şi comic [199]. Nu mai puţin, contrapunctul umoristic se găseşte în *Basmele populare ale germanilor* (1782) de Musäus. Peste teroarea hoffmanniană, pluteşte forţa mistuitoare a rîsului care preschimbă neliniştea în aburul nebuniei, iar setea de repaos într-o ironie a vieţii.

Semnificaţia universului său transpare şi prin opoziţie faţă de evazionismul lui Brentano şi Arnim, faţă de separaţia acestora dintre viaţă şi lume. Refuzînd să se sustragă „urîciunii şi dificultăţii", Hoffmann respinge sentimentalismul sarbăd, ca şi draparea medieval eroică a conflictului [200]. Fantastica sa percepţie a realului va fi, de aceea, cu mult mai viguroasă. Structura romanului dezvăluie o alternanţă fundamentală, manifestă în toate planurile. Astfel, în ordinea epică revelaţia diabolicului şi seducţia divinului sînt paralele, iar treptele corespund. Plecînd de la paşnica imagine a Teiului Sfînt, de la o viziune serafică ritmată de rare accente ale incertitudinii, traseul lui Medardus este punctat de intersecţia celor două sensuri: constată accesele dureroase la atingerea

[197] *Ibidem,* p. 42.
[198] Roger Caillois, op. cit., p. 164.
[199] Cf. Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen,* August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1957, p. 118.
[200] Cf. Ricarda Huch, op. cit., pp. 466—468.

unor fiinţe cuvioase şi apetitul pentru vin (acesta îi redă „agerimea minţii", precedent care deschide calea seducţiei faustice), dar şi „sfînta evlavie" a „vieţii sale voioase"; ispita erotică (încă palidă, dar urmată de atracţia violentă pentru „viaţa dogoritoare" a Aureliei) îl înspăimîntă, spaimă evlavioasă care-l duce la călugărie în ciuda faptului că Franziskus, noul Medardus (nume dat după ziua în care mamei sale îi apăruse visul consacrării, zi a sfîntului Medardus), simte un fior penibil pedepsindu-i minciuna; apariţia diabolică (avînd mereu aceeaşi emblemă, mantaua violetă) îl surprinde în apogeul artei omiletice, adică exact „atunci cînd încolţi în sine gîndul că ar fi un ales al cerului" [201]; cînd descoperă că pelerinul de sub tei nu este Sfîntul Iosif ci întruparea „cu manta violetă", se crede însuşi Sfîntul Anton dar resimte nevoia să se fortifice consumînd elixirul. Naşterea miracolelor este, de asemenea, o întîlnire între relicvele demonice şi moştenirea sfinţilor. De aici începe rătăcirea lui Medardus, o călătorie care-i relevă ascendenţa apăsată de păcatul „dospind în sîngele lui". Ca şi în *Melmoth Rătăcitorul*, Franziskus se descoperă pe sine în ipostaze diverse. Imaginea arhetipală este situată în Renaştere, avînd identitatea unui pictor, după cum „făptura teribilă" este pictorul de sub Teiul Sfînt. Medardus este un avatar al Pictorului, „rătăcirea" indicînd reluarea datelor originare. În *Faust* al lui Goethe, ca şi în proza romantică — de la Maturin la *Avatarii faraonului Tlà* de Eminescu — este o modalitate frecventă de a rezolva imaginativ relaţiile dintre ideal şi real, puterea de reducere la esenţă şi forţa de plăsmuire a artei. Identitatea repetabilă lasă deschisă seria întîlnirilor cu sine însăşi. Flamboiantă, construcţia motivează alcătuirea dublului, temă fantastică în care Hoffmann se ilustrează superior contemporanilor săi. Medardus este reluat în contele Victorin sau în călugărul nebun — fals Medardus, dacă distincţia ar mai fi posibilă. Scena sacrificării unuia pentru celălalt va fi reluată de Nodier în *Jean Sbogar* (1818) sau de Gautier în nuvelele sale. Ca actor al unui destin deja trasat, Medardus ascultă sau citeşte naraţiunea propriei sale existenţe.

---

201 E. T. A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, ed. cit., p. 36.

Descoperirea legendei despre sine apare şi în ciclul arthurian sau, ca reflex al romanelor cavalereşti, în *Don Quijote* al lui Cervantes ; dar la Hoffmann, ea este o punte între imprevizibilul vieţii şi statuarea estetică. În profunzime, dacă se ţine seama că arhetipul este legat de renaşterea italică, unificarea priveşte pulsul vital al nordicului şi tiparele artei clasice. Uciderea Aureliei de către dublul său pictural, Rozalia din icoana adorată de Medardus, are un sens şi un suflu goethean. Gestul compensează „păcatul" originar al pictorului, care sanctificase frumuseţea antică, înstrăinînd-o. Despărţită de această semnificaţie, secvenţa în care opera ucide — prezentă şi la Mérimée în *Venus d'Ille* — îşi va pierde concreteţea fantastică, tinzînd să devină o demonstraţie, cum spune Balzac, despre „prea marea abundenţă a principiului creator" şi anemiind paradoxul fantastiqueur-ului — povestitor care se pretinde la culme prizonier al realului dar îşi expune cu voluptate „ingeniozitatea imaginaţiei" [202].

Romanul este o montare fastuoasă de scene văzute de aproape, din care cauză trama, urmînd să le înrămeze, se desenează la culme sinuoasă. Panorama „fanteziilor" rămîne imposibilă, pe drept cuvînt, maniera amintind de Callot, cum se intitulează culegerea din 1814 (*Phantasiestücke in Callot's Manier*) şi se identifică pe sine creatorul însemnărilor lui Medardus (editate de *„autorul Povestirilor fantastice în maniera lui Callot"*). La Hoffmann, imensitatea pînteculuiromanesc îşi relevă originile, descendenţa din colecţiile de povestiri sau nuvele. Pentru el, romancierul este un „editor" ingenios, pe măsura stanţelor fictive. Faţă de *Lebensansichten des Katers Murr* (*Opiniunile despre viaţă ale motanului Murr* — 1820), *Elixirele diavolului* sînt doar la început. Amestecînd şi încurcînd povestea lui Murr şi biografia capelmaistrului Johannes Kreisler, pretinsul editor construieşte un sistem intreruptiv [203] amintind, ca şi titlul, de imbatabilul

[202] Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 166.

[203] Pentru acest termen, cf. Gerald Weales, *Tristam Shandy's Anti-Book*, în *Twelve original essays on great english novels*, Wayne State University, Detroit, 1960, p. 51.

model al *Vieții și opiniunilor lui Tristram Shandy*. Dereglarea narațiunii este provocată de „vandalismul literar al motanului", motivație care extinde rolul animalului din cîmpul imaginar în planul elaborării textului. Spre deosebire de Sterne, Hoffmann își motivează atitudinea prin apel la basm, deci în funcție de ideologia romantică. Pentru el, ipostaza fericită a romancierului se alipește celei a autorului de basme. Căci, vorba lui Jean Paul, *Romantiker* este scriitorul de basme [204]. Ca erou și ca narator, Murr este privilegiat; spectator ignorat și cugetător neatins de limitele condiției umane, Murr frînge linearitatea narațiunii despre soarta neliniștitului Kreisler, pîndit de nebunie ca de o „fiară ahtiată de pradă" [205]. Sfîșiată de Murr și răvășită în bildungsromanul său (motanul vrea să-i explice cititorului propia devenire, cum a ajuns să fie ceea ce este), viața capelmaistrului și a epocii sale este, în oglinda animalieră, o lume răsturnată. În contextul romantic care-i definește ironia, Murr se trage din caii lui Swift (Gulliver, în finalul *Călătoriilor*, le acceptase superioritatea) dar, la Hoffmann, oferă atît o cheie asupra sensului pe care îl are prezența constantă a supranaturalului în opera sa, cît și o replică la moda wertheriană. Prin înglobarea kreislerienelor „suferințe muzicale" într-o murriadă, cele două planuri își comută valorile. Străbaterea cercurilor concentrice spre adevărul ultim — alimentînd și „anii" lui *Wilhelm Meister* — se preschimbă într-un basm, în vreme ce meditațiile lui Murr asupra conștiinței umane devin un suport al „realismului" [206] din acest roman. De altfel, dubla dependență și interferența calităților reprezintă un caz știut al genului fantastic [207].

Pentru romantici, fantasticul este o formulă extremă de sondare a realului, avînd ca finalitate specifică definirea condiției morale a creatorului, a omului de geniu. Speculînd res-

[204] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 142.

[205] E. T. A. Hoffmann, *Părerile despre viață ale motanului Murr*, în *Opere alese*, E.L.U., București, 1966, p. 353.

[206] Cf. Hildegard Emmel, *Geschichte des deutschen Romans*, Francke Verlag, Bern und München, 1972, vol. I, p. 351.

[207] „Realul este o modalitate de a fi a fantasticului, așa cum, aiurea, fantasticul este o altă modalitate de a fi a realului"; cf. Marcel Brion, *Arta fantastică*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 331.

ponsabilitatea eroului care trăiește — singur — la intersecția dintre explicabil și inexplicabil, romanul o transferă asupra sieși, dezbătînd ceea ce s-ar putea numi responsabilitatea fantasiei. De la acest nivel, armătura prin care se ordonează meteoric infinita disperare depășește realitatea referențială, fiind o expresie metonimică a gnoseologiei romantice. Teroarea ori panica iscată de fantastic — din *Elixirele diavolului* — sau calmul iradiat de supranaturalul basmului — pe care mizează, pentru a-l converti în detenta comică, *Opiniunile despre viață ale motanului Murr* — constituie contrastul dintre două variante tensionale ale modului de a privi corespondența dintre natură și creație, naturalitatea creației.

Tipurile de orchestrare sînt practic incalculabile, deși clasificările fantasticului sînt numeroase. Suprapuse cel mai adesea, „temele fantastice" nu pot codifica operele. Un alt roman de rezonanță europeană, *Frankenstein or the Modern Prometheus* (*Frankenstein sau un Prometeu modern* — 1818) ar ilustra atît motivul mortului viu, cît și al manechinului sau automatului însuflețit [208]. În schimb, Mary Wollstonecraft Shelley are, ca și Hoffmann, aceeași predilecție romantică pentru narațiunea la persoana întîi, sugerînd cititorului său planul secund în care trebuie dominată panica și înțeleasă fabula. Strategia narativă concordă. Tînărul Victor Frankenstein, îndemnat de pasiunea nestăpînită de a cunoaște „secretele fizice ale lumii" să confecționeze dintr-un „morman de carne neînsuflețită" un om, își rememorează experiența unică într-o confesiune a disperării, notată de un oarecare R. Walton și „expediată" surorii lui (care are dreptul să-l „socotească romantic"). Acesta din urmă este martorul zbuciumului sufletesc al lui Frankenstein și al deznodămîntului; așadar, cel care a trăit în secret drama creației încetează să mai fie singur, iar noua facere a omului degajă un sens general.

Mary Shelley plecase, cum mărturisește în prefața din 1831, de la un îndemn al lui Byron, de a scrie o „poveste cu fantome". Impulsul byronian era însă susținut atît de iluzii

[208] Cf. Louis Vax, op. cit., p. 55.

galvaniste („poate că n-ar fi imposibilă reanimarea unui cadavru ; galvanismul a adus dovezi în acest sens" [209]), cît și de cunoașterea unei colecții de „ghost stories" germane, traduse în franceză de Jean Baptiste Benoît Eyriès sub titlul *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoire d'Apparitions* [210]. Invenția, recunoaște ea, „nu înseamnă a crea din nimic, ci dintr-un haos". Ca un ecou, Frankenstein dispune de haosul material — fragmente sustrase din osuare, camere de disecție, abatoare, care îi „îngrețoșează omenescul din sine" — ca și de patima de a-l ordona după chipul său. În latura fizică, refacerea articulațiilor conduce la aptitudinile manechinului, de a repeta dintr-o cauză exterioară mișcările umane ; în latură psihică, „construcția" devine independentă, căci, odată cu fixarea pîrghiilor, ea se împărtășește din „duhul lăuntric al naturii sau din sufletul misterios al omului". Spre deosebire de Medardus, Frankenstein își croiește el însuși dublul. Dar identitatea fizionomică este imposibilă. Pentru că, din „degete profanatoare" nu putea să iasă decît un monstru ; frumusețea visului se prăbușește în oroarea provocată de pocitania uriașă. Există, desigur, similitudinile care vor sublinia dedublarea. Mai întîi, monstrul preia de la Frankenstein dubla natură, „poate îndura suferințe și poate fi copleșit de dezamăgiri și, totuși, cînd se retrage în el însuși, va fi ca un duh ceresc" [211]. El este o hiperbolizare a unei stări romantice : dacă pentru Frankenstein solitudinea era o opțiune, la care ar fi fost obligat să renunțe din intenții matrimoniale, pentru sine singurătatea este absolută. Monstrul nu are semen, acceptat fiind doar de pustietate și glacialitate („munții pustii și ghețarii singuratici" [212]). Vocația sa, ca și a lui Frankenstein, este iubirea pentru oameni (pe care îi înspăimîntă) și cumpătarea (imposibilă, căci creatorul acestui nou Adam îi refuză păcatul cunoașterii). Răzbunîndu-și monstruozitatea, el ucide viața din jurul lui Frankenstein, pentru

[209] Mary W. Shelley, *Frankenstein sau Prometeul modern*, Editura Albatros, București, 1973, p. 39 și 58.
[210] Cf. William A. Walling, *Mary Shelley*, Twyne Publishers Inc., New York, 1972, p. 28.
[211] Mary W. Shelley, *op. cit.*, p. 29.
[212] *Ibidem*, p. 107.

că el însuși nu are dreptul să o continue. Creatorul îi preia responsabilitatea crimelor, creația este satanică. În al doilea rînd, lecturile sînt identice. Inocent din naștere, monstrul se deprinde cu ideile citindu-i pe Milton cu *Paradisul pierdut* (romanul are un motto miltonian), pe Goethe cu *Suferințele tînărului Werther* și pe Plutarh cu *Viețile paralele*. Din Milton, prin deducție, află că este asemenea lui Adam („nu sînt unit prin nici o legătură cu vreo altă ființă vie"), diferențiat însă de imperfecțiunea zămislitorului. Din *Werther* se molipsește de boala „mîhnirii și a melancoliei", obișnuindu-se cu gîndul morții și al sinuciderii. Plutarh îi arată ce este virtute și ce este viciu, dar monstrul — ființă pur emotivă — își traduce termenii raportîndu-i la „plăcere și durere" [213]. În fine, ambele ipostaze parcurg același traseu ciclic, de la revelația „geniului filozofiei naturale" — prin faza intermediară, în care descoperă inalterabila germinație a naturii — spre renunțare, din repulsie față de ceea ce este „hibrid". În consecință, monstrul este făcut printr-o distribuție a funcțiilor și prin redimensionarea proporțiilor: lăsînd lui Frankenstein aparența normalității, el preia *lipsa de măsură*, față de sine și față de ceilalți. Urmărindu-se reciproc pentru a se pedepsi (unul blestemă creatorul, celălalt creatul), între om și gigant se instalează o iubire care-i duce spre zăpezile nordice, egalizîndu-i. Văzîndu-și mort creatorul, monstrul venerează mîinile închipuirii dar, cuprins de sensul nobil al erorii presupuse de imperfecțiunea umană, își „ridică rugul funerar și va preface în scrum acest trup nefericit" [214]. În cele din urmă, creația se supune vieții, deși a impus necontenit chinul de sine însăși.

Ca și Mary Shelley, Frankenstein este un ucenic al ocultiștilor iluminiști din secolul al XVIII-lea, a căror influență nu este lipsită de importanță în formarea spiritului romantic [215]. Discipol al teoriilor profesate „în plin secol al XVIII-lea", dar autodidact, acest alter ego al autoarei se

[213] *Ibidem*, pp. 134—137.
[214] *Ibidem*, p. 236.
[215] Cf. Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme*, Paris, 1928.

simte atras de textele ce îi făgăduiesc „putința de a invoca stafii și demoni", amestecînd însă totul într-o „mlaștină de cunoștințe eterogene" [216]. Căci, nu e greu de văzut, în opera sa se regăsesc și tiparele din *Dracul îndrăgostit* al lui Cazotte [217], și tezele fichteene ale esenței unice și nemuritoare ale naturii. Insatisfacția provocată de suficiența căilor raționale de cunoaștere coincide cu aceea a lui *Faust* de Goethe. Rătăcirea în univers, în „această sală de ceremonii a imperialei Naturi", în căutarea dublului monstruos reprezintă o soluție romantică de existență. Într-un sens, spectacolul maiestuos al naturii dezvăluie sursa morală a „luminării și bucuriei", declanșînd deopotrivă „simțămintele solemne" care duc la uitarea de sine [218]. Într-altul, priveliștea sublimă se constituie numai prin opoziția nordului față de sud. Așa cum grecii se extaziau la vederea Mediteranei, Frankenstein se regăsește pe sine în „oceanul de gheață" [219]. Ideile doamnei de Staël din *Corinne* nu sînt prea departe [220]. Dar, această ataraxie a glacialității — reîntîlnită, pînă la Eminescu, de-a lungul întregii deveniri a spiritului romantic — nu este decît o ieșire relativă din mișcare. Pentru că, în conștiința eroului, imaginea lumii e desemnată de „ghețarul lunecător" [221].

Prin constituirea acestui corp literar al fantasticului, secolul al XIX-lea își definește prin romantism atît ascendența, selectînd în aceeași filieră date de cultură populară, viziunile anamorfotice ale evului mediu sau miraculosul iluminist, cît și un punct de plecare în propria devenire. Odată cu trecerea deceniilor, apelul la anterioritate devine mai puțin necesar, secolul își crease o mitologie literară. De la Novalis și Jean Paul, visul seduce ca un mod al analizei de sine (fantasticul, exprimîndu-l, îl obiectivează într-o dereglare a realului), iar mitul său, desprins din cel al inconștientului, își primește

---

[216] Mary W. Shelley, *op. cit.*, pp. 42—43.
[217] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, pp. 372—373.
[218] Mary Shelley, *op. cit.*, pp. 102—103.
[219] *Ibidem*, p. 218.
[220] Vezi pp. 57—59.
[221] Mary Shelley, *op. cit.*, p. 103.

„prima expresie izbitoare" [222]. Cunoașterea romantică pretinde zborul în insondabil, în absolutul realității, condiție care nu dispare o dată cu romantismul. De altfel, de o moarte a romantismului în secolul al XIX-lea nu se poate vorbi, el fiind o latență de-a lungul întregului interval. Se dezagregă sistemul, atitudinile — chiar metamorfozate — rămîn. În paranteză fie spus, resuscitarea eminesciană nu reprezintă o „întîrziere", ci un act de incidență trasînd cel de al doilea versant al romantismului, care conduce spre finea veacului.

Romanul fantastic din primele decade ale secolului, datorită construcției specific românești, nu poate exploata doar artificiile miraculoase ori fantasmagoriile medievalizante, indicînd totodată o evoluție spre realism. [223] Mai întîi, sistemul său este deschis, dacă se ia în considerație evoluția artei narative; în al doilea rînd, ca roman, el face imposibilă *„ireversibilitatea lecturii"* — parcurgerea enunțului într-un sens unic, progresiv, orice reluare (parțială sau integrală) sau „metalectură" ducînd la disoluția fantasticului [224] — și obligă chiar la reconsiderarea unui plan secund în care percepția șocantă devine o verigă a comprehensiunii. Alegorizarea, departe de a fi străină romantismului, se accentuează. La Balzac, în *Pielea de șagri*, ca și la Daudet în *Legenda omului cu creier de aur*, „obiectul fermecat" permite o lectură mai adîncă a realității. Față de *Inelul vrăjit* al lui La Motte-Fouqué, diferă doar intențiile și registrul demonstrației. Interesează nu vitalitatea cavalerismului, ci analiza actualității sociale. Dublul — ca ipostază estetică, ori ca rezultat monstruos al unei fabricații oculte — se conservă la Oscar Wilde în *Portretul lui Dorian Gray* sau la Stevenson în *Ciudatul caz al doctorului Jekill și al domnului Hyde*. Ambele romane apar spre sfîrșitul secolului (1891 și, respectiv, 1886), atestînd continuitatea. Wilde se înscrie în linia unei demonstrații a finalității artei în ea însăși, a unei sfidări a

---

[222] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, ed. cit., p. 518.

[223] Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 239.

[224] Cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, ed. cit., p. 111.

utilitarismului ilustrate de Gautier sau de Petrus Borel în *Madame Putiphar* (1839). După cum se va arăta în capitolul următor, atitudinea este de origină romantică. Robert Louis Stevenson selectează, în convergență cu *Frankenstein*, gustul pentru laboratorul alchimist. Nu mai puțin, dublul revine la Dostoievski, în *Frații Karamazov* [225]; dar oglinda diabolică din dialogul cu sine însuși al lui Ivan Karamazov prilejuiește o secvență analitică, în consens cu o transformare generală a elementelor fantastice. Astfel, un Soulié, după ce abordase romanul negru, evoluează în *Mémoires du Diable* (*Memoriile diavolului* — 1837—1838) spre analiză, diabolismul fiind al perspectivei lucide asupra contemporaneității. Diabolismul analitic este preluat, printr-un proces similar, de Eugène Sue care, depășind *Atar-Gull*, descifrează *Misterele Parisului* [226].

Convergența romanului istoric și a celui fantastic, similitudinea și, pînă la un punct, identitatea lor în cadrul unei etape de început a romantismului, reliefează divergența în evoluția lor ulterioară. Viziunea istorică renunță din ce în ce mai accentuat la natura și asentimentul poetic, revenind genului fantastic să le amplifice. Cavalerismul încetează progresiv de a mai fi tiparul istoric al omului în acțiune, ceea ce se traduce în cele din urmă într-o temperare a eroicului, dacă nu într-o dezeroizare. Mutația de perspectivă, ca necesitate pentru regenerarea funcției evocatoare a romanului, transpare cu claritate la Tolstoi în *Război și Pace* [227], frescă narativă din care nu absentează un dialog cu formula istorizantă a romantismului. Mai mult, se distinge o reacție antiromantică, conform căreia romanul trasează o demarcație între contemporaneitate și tiparul inactual al trecutului. Julien Sorell, ca și Pierre Bezuhov, sînt imagini secunde care trădează, prin replică, modelul existenței romantice. Într-un sens, conflictul care ilustrează dimensiunea temporală, conflict care odată cu romanul istoric s-a despărțit definitiv de acronia demonstrațiilor iluministe, evadează din medievalitate în precedența imediată. Astfel, epopeea napoleoniană,

---

[225] Vezi pp. 417—420.
[226] Vezi pp. 332—335.
[227] Vezi pp. 384—389.

experiență marcînd evoluția spiritului romantic, este ca realitate romanescă o cucerire postromantică. Într-un alt sens, pretextul istoric al analizei sociale devine inutil, făcînd loc unei cronici a actualității. În pofida divergenței funcționale, ca și romanul fantastic, romanul istoric al romantismului deschide porțile realismului. Dar, înainte de a descrie acest pas uriaș al devenirii romanului din secolul al XIX-lea, se impune analiza unui alt mod romantic de a trăi alternanța dintre poetizare și depoetizare, mod cuprins și el în geneza realismului.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

3. ROMAN PENTRU ROMAN SAU ESTETIZAREA FICȚIUNII

„Cîndva, într-o epocă foarte îndepărtată, care se pierde în noaptea vremurilor, sînt exact trei săptămîni de atunci, era în floare romanul de tip ev mediu, mai ales la Paris și la periferia lui."

THÉOPHILE GAUTIER, LA PRÉFACE DE MOIDEMOISELLE DE MAUPIN

CAPITOLUL CARE ÎNCEPE aici s-ar fi putut intitula *între romantism și realism,* dacă un sistem de inconveniente nu s-ar fi opus. Unele dintre acestea au fost enunțate chiar de la începutul studiului. A defini o epocă — în cazul de față un moment al unui secol de roman — prin ceea ce *încă* nu este sau nu *mai* este, înseamnă o oprire a judecății la jumătate. Tranziția spre modalitățile narative postromantice, printre care figurează și cele realiste, preocupă în general istoriile genului, dar departe de un consens. Divergența provine, în primul rînd, din „datarea" diferită a termenilor luați în discuție. Unde se sfîrșește romantismul și unde începe realismul, apoi care e dimensiunea presupusului interval rămîn întrebări insolvabile. De obicei, răspunsurile se consideră a fi date deja. Dar faptele literare sînt acelea care contrazic simpla mișcare de explicitare prin consecuție. Simplă, pentru că *succesiunea* din planul conceptelor — realismul urmează romantismului — reduce interpretarea la perceperea fazelor de vîrf, estompînd coordonatele din viața operelor care atestă relativa lor *concomitență.* Tranziția, sesizabilă mai cu seamă în retrospectivă (cadru în care devenirii i se dă un sens), constituie la vremea sa o întîlnire de durată.

Intersecția modelează profiluri scriitoricești, altele decît cele ipostaziate în funcție de amintita bipolaritate. Apar romane care denotă o epuizare a elanurilor romantice, o încer-

care de a reîmprospăta resursele ficţiunii, fără însă ca autorii lor să fi păşit vreodată pragul realismului sau să fi fost conştienţi de o atare mutaţie. Din contră, sînt romancieri care şi-au făcut începutul sub semnul romantismului (un Stendhal sau un Balzac), dar distanţîndu-se. Luarea în consideraţie a romanelor lui Stendhal într-o sinteză asupra ironiei romantice este, de aceea, cu atît mai curioasă [1]. Firește, din ambele motive, nepotrivită ar fi şi inventarea — pe tiparul preromantismului — vreunei alte vocabule regresive (prerealismul, de pildă). Există o pluralitate de stiluri arhitecturale, înainte să se formeze afluenţii care extrag sevele şi acumulează mişcarea curentelor. Mai importantă decît diversitatea obiectului era însă resimţirea multitudinii ca fapt de conştiinţă. În locul unor norme, cărora din exterior li se observă doar puterea restrictivă, ficţiunea este rejudecată prin raportarea la viaţă, măsura sa estetică din totdeauna. Argumentul suprem devine în asemenea momente ideea că orice supunere la model trădează complexitatea, din care cauză naraţiunii i se restituie aparenţa de viziune nemediată asupra realului. Atitudinea solicită, într-un sens, emanciparea de sub tiparele consacrate, părăsirea unor formule literaturizante (indiferent care este alinierea lor programatică) şi, într-un alt sens, corespunde acelui proteism originar, specific romanului. De aici impresia că, în devenirea sa, se desemnează o *fază nemarcată*, inteligibilă doar prin trimiterile fie spre anterioritate, fie spre posteritate. Dar pretenţia de a recîştiga realul în totalitate nu creează, cum s-ar crede, o „estetică slabă" [2]. Dimpotrivă, la această răscruce a artei narative din secolul al XIX-lea, după ce a fost atribuit poeziei [3] şi înainte de a rivaliza cu registrul stării civile, romanul se apleacă asupra sieşi, revelîndu-şi modul de existenţă în cîmpul ficţiunii.

---

[1] René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 108.

[2] René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 264.

[3] Vezi pp. 23—26.

Despre o prezență majoră a romanului în perimetrul romantic se poate vorbi numai în măsura în care fenomenul său originar îl reprezintă poezia. Acum, cea dintîi atitudine definitorie o constituie reîntoarcerea romanului la responsabilitatea de sine, reflectată în renunțarea la „fericita cochetare cu cuvîntul romanț" [4]. Distincția dintre *roman* și *romanț* — vie în secolul al XVIII-lea — fusese o vreme suspendată. La noi, în prelungirea unei mentalități romantice, Nicolae Filimon își intitulează romanul „romanț original", dar *Ciocoii vechi și noi* nu are nimic comun cu exaltarea cavalerească a unor aventuri miraculoase [5]. Odată însă ce romantismul se rotunjește și ca ansamblu își dezvăluie excesele, romanul revine la condiția sa, potrivnică romanțului și patetismului său narativ. Se reeditează, la un alt nivel (fie și pentru faptul că punctul de plecare este altul), un conflict mult mai vechi, în care romanul are voluptatea de a-și marca apartenența la terestru, vulgara sa minus-poesie. Imprescriptibilului zbor al fanteziei i se alătura prozaismul. Cu două veacuri în urmă, la Scarron, citarea ironică dădea naștere formulei „romance comique" ; în vecinătatea expansiunii romantice, distanțarea ironică reînvie. Astfel, în *The Misfortunes of Elphin* (*Nenorocirile lui Elphin* — 1829), unde și titlul deconspiră afecțiuni wertheriene, Thomas Love Peacock concepe un „mock-romance" [6]. Într-un chip similar reacționează în literatura germană Karl Lebrecht Immermann cu al său *Die Epigonen* (*Epigonii* — 1836). Tratarea ironică a altitudinii ținînd de configurația romanțului nu se confundă nici de departe cu *ironia romantică*, chiar dacă scriitorul englez este în deobște catalogat printre romantici iar cel german în „realismul poetic". Căci ironia, care „după concepția romanticilor era definită ca mijloc al prezentării de sine pentru

[4] John Bayley, *The Romantic Survival. A Study in Poetic Evolution*, Chatto & Windus, London, 1969, p. 29.

[5] Pentru accepțiile termenului de *romanț*, cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 51—54.

[6] Cf. Ernest A. Baker, *The History, of the English Novel*, vol. VII : *The Age of Dickens and Thackeray*, Barnes & Noble, New York, 1957, p. 135.

artă" [7], încetează de a-și mai exercita funcția de *principiu poetic* și se profilează ca o formă de ispășire a lirismului.

Reactualizarea dicotomiei roman/romanț unește multiplele sensuri ale schimbării de atitudine față de narațiune și, tocmai de aceea, este o premisă în descrierea procesului. Ea prefațează dialectica realului și a idealului, ilustrată nu numai în plan romanesc ci și în întreaga spiritualitate a momentului. „Secolul, care începuse prin tendințe ontologice și ideale, își propusese el însuși principiul propriei lui descompuneri : ideea vie, coborîtă în real" [8]. Pentru roman însă, din constatarea că „ideea nu se mai desface de conținut, nu stă deasupra lui" se desprinde imaginea unei eliberări de „învelișurile clasice și romantice" [9]. Fără îndoială, nici clasicismul și nici romantismul nu sînt coji lipsite de miez, dar într-o etapă sau alta supralicitarea unor modalități de expresie conduce la o rarefiere a esențelor. Drept consecință, se conturează o *dublă eliminare* (termenul este al lui De Sanctis), acționînd în profunzime pe scara valorilor în dispută și redeschizînd în fața romanului putința realizării de sine.

Cel dintîi atac se îndreaptă împotriva *romanului istoric*, ca gen constituit. Reacția nu privește istorismul, dimensiune definitiv cîștigată în viziunea despre lume a secolului al XIX-lea, ci un anume mod de a ficționaliza istoria. În primul rînd, respingerea vizează acel *asentiment poetic* despre care vorbea Manzoni ca fiind necesar ficțiunilor istorice, „gen hibrid". Farmecul trecutului selecta în conștiința naratorului romantic, ca ton al imitației, baladescul iar, ca obiect al ei, conflicte cavalerești. Cultului defunct al evului mediu îi răspunde un *antimedievalism* declarat. În *Prefața* (1834) la romanul *Domnișoara de Maupin*, Théophile Gautier — după ce rostește cuvintele citate ca motto al acestui capitol — consemnează disperarea la care se ajunsese : „Iar Evul mediu, mereu Evul mediu ! cine are să mă scape de Evul mediu, de

[7] Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960, p. 425.
[8] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, ed. cit., p. 874.
[9] *Ibidem.*

acest Ev mediu care nici măcar nu-i Evul mediu ?" [10] Situația este europeană, chiar dacă anumite arii de cultură oferă un suport și un grad diferit contestării. În spațiul englez, unde pădurea scottienilor era atît de deasă încît făcea imposibilă distincția dintre „ficțiunea istorică și istoria fictivă" [11], același Peacock mimează în *Maid Marian* (*Tînăra Marian* — 1822) emfaza legendară. Despărțirea de gotic era iminentă. O sugestie — de altminteri așteptată, dacă se are în vedere alternativa clasică — venea din partea antichității, spațiu conflictual pe care ficțiunea și-l anexează. Un exemplu îl propune Bulwer Lytton, un mare animator al genului, cu *The Last Days of Pompeii* (*Ultimele zile ale orașului Pompei* — 1834). Dar nu e o antichitate atemporală, așa cum se configura aceasta în pedagogiile românești ale secolului al XVIII-lea, care continuă să apară și în pragul noului veac. Exercițiul gotic se dovedește fertil, căci orientarea spre reconstituirea imaginară a lumii din care pleca celălalt filon al culturii moderne nu mai presupune proclamarea antichității ca model etern pentru artă. Dealtfel Bulwer Lytton nu face decît să „impună romanul istoric, așa cum a fost dezvoltat de Scott, în domeniul unei deliberări intelectuale" [12]. Este o antichitate istorizată, situată la o distanță care evidențiază luxul senzațiilor artistice. Asentimentul necesar verosimilității nu poate fi părăsit, dar termenul mediu nu mai stă în sfera medievalității. Virginității naturale care evoca adîncirea în istorie i se alătură fastul decorativ al unei vremi străvechi în care natura fusese invadată de civilizație. În Franța, soluția este urmată de Gautier în *Le Roman de la Momie* (*Romanul mumiei* — 1858) ca și de Flaubert în *Salammbô* (1862) [13]. O a doua sugestie de concretizare a atitudinii antimedievale — mai puțin așteptată decît prima — pleacă de la valențele narațiunii picarești. Din picarescul de obîrșie barocă sînt reținute aspectele „urgente", anume culti-

[10] Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, Editura Univers, București, 1976, p. 36.
[11] Ernest A. Backer, *op. cit.*, vol. VII, p. 63.
[12] Richard Church, *The growth of the english novel*, Methuen & Co. Ltd, London, 1957, p. 142.
[13] Vezi pp. 349—352.

varea antieroicului şi viziunea din subterană asupra societăţii. Spiritul picarei Justina, trecut prin şcoala Mariannei lui Marivaux sau a lui Moll Flanders din romanul lui Defoe, reînvie în *La Gaviota* (*Pescăruşul*) scriitoarei Fernan Caballero (pseudonim masculinizat — ca şi la George Sand sau George Eliot — al Ceciliei Böhl de Faber). Spectaculoasa traiectorie a eroului romantic este cuminţită, picarul reflectă într-o imagine răsturnată titanul. Picarescului de factură rococo — traversare a climatelor caracterologice de către un dezmoştenit care, cu gîndul la o ideală ordine socială, îşi păstrează crezul meliorist — i se dă o nouă faţă, în dependenţă de situarea în actualitate, unde se descifrează alte căi ale evoluţiei şi se respinge indivdualismul romantic. Este cazul lui Georg Weerth cu *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphanski* (*Viaţa şi faptele renumitului cavaler Schnapphanski* — 1848). În conjunctura postromantică, formula narativă revine la o viziune gravă asupra măştilor comice, fără însă a se reedita — în literatura care modelase un *Guzmán de Alfarache* sau în aceea a lui *Simplicius Simplicissimus* — măsura capodoperei. Dar nu aceasta este explicaţia pentru rămînerea în istoria genului, ci faptul că picarescul minor din prima jumătate a secolului al XIX-lea exprimă, o dată mai mult, „victoria preocupărilor morale asupra unei materii romaneşti din ce în ce mai slabe“ [14].

Cea de a doua latură a eliberării, ieşire în indeterminat dincolo de tiparele clasice sau romantice, are drept axă *eliminarea fantasticului*. Simetriile romantice dintre istoric şi fantastic au fost analizate, reluarea în discuţie nu mai este necesară. Nu este de mirare că atitudinea contestatară le priveşte deopotrivă. „Avem romanul istoric ; ne lipseşte istoria şi romanul“, spunea De Sanctis [15], dar judecata poate fi transferată şi asupra romanului fantastic. Nici pe departe însă, constatarea nu acoperă întregul secol şi din această cauză *eliminarea elementelor fantastice* nu este „ultimă“.

[14] Cf. Edmond Cross, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris, 1967, pp. 60—61.

[15] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 875.

A doua jumătate a veacului înregistrează o altă fază de efloreșcență a acestui tip de ficțiune. Deocamdată, este însă vorba de o secătuire a apetitutului pentru fantastic, cel puțin în datele exploatării sale romantice. Deși se întrerupe o filieră, și poate tocmai de aceea, resursele rămîn intacte. Sensul momentan se caracterizează prin *alegorizare*, ceea ce dintr-un punct de vedere conduce la disoluția fantasticului [16], iar, dintr-altul, la o reactualizare a miraculosului angajat, de sorginte iluministă. În concordanță cu afirmațiile referitoare la antichizarea subiectelor selectate de romanul istoric, reluarea conservă semnele unei experiențe consumate, mișcarea fiind în spirală. În *The Voyage of Captain Popanilla* (*Călătoria căpitanului Popanilla* — 1828), Benjamin Disraeli cultivă pe o linie swiftiană pretextul unui voiaj prin spații imaginare. Căpitanul este un Gulliver al secolului al XIX-lea, călit sub forța doctrinelor utilitare și decis să le aplice. Nefăcînd distincția între planul de articulare al ideilor și acela al exercitării lor, Popanilla se pierde în spațiu, descoperitor unic al unei insule a fantaziei. Pierderea în spațiu nu reprezintă altceva decît posibilitatea de a revedea imaginea lumii de la care plecase ; distorsiunea, ca și în romanul lui Swift, provoacă doar în aparență un șoc al neverosimilului, obligînd cititorul să descopere cheia. Călătoria în Vraibleusia, un Eldorado al lui Popanilla, și sosirea în Hubbadub (toponim de certă rezonanță swiftiană) desenează un traseu intelectual printr-o pseudostrăinătate. Vălurile stranii accentuează adevărul, disimularea fiind un mijloc de a insista asupra recunoașterii sale. *Münchhausen* (1838—1839) al lui Immermann atestă în mare aceeași mișcare, menționată și în scrierile sale critice, de împotrivire față de „potențarea unei aparente imposibilități de formare“ [17]. Narațiunea care are drept axă pe vestitul baron, avatar al lui Till Eulenspiegel, se bazează pe un soi de paradox al mincinosului. În mod normal, realitatea în care se mișcă Münchhausen este cea a basmului,

[16] Vezi pp. 168—170.

[17] Manfred Windfuhr, *Immermanns erzählerisches Werk. Zur Situation des Romans in der Restaurationszeit*, Wilhelm Schmitz Verlag, Giessen, 1957, p. 188.

nesupunîndu-se criteriilor de verosimilitate. Intrat în convenţie, cititorului i-ar fi uşor să ignore „minciuna". Îl împiedică, însă, vocaţia naratorului pentru hiperbolizare. Replica dată staturii titanice trebuie să fie pe măsură. Gigantizat, incredibilul sfîrşeşte prin a deveni un substitut al neadevărului. Ajuns în acest punct, Immermann răstoarnă perspectiva, mitomania — aventură cavalerească în lumea cuvintelor goale — obligă la o ancorare în real. Un asemenea prim-plan îl oferă foarte cunoscutul episod al *Curţii de sus*, unde acelui *Weltbund* al iniţiaţilor din *Wilhelm Meister* i se opune un tărîm al fiinţelor naturale, depozitare ale bunului-simţ. Neluînd în seamă mişcarea prin care mincinosul ajunge să rostească adevărul, dar fără ca — în sensul lui Lucian din Samosata — *povestea* lui Münchhausen să poată fi considerată *veritabilă*, nu s-ar înţelege pasul spre realism, făcut prin lupta împotriva „elementelor de stil goetheene şi romantice" [18].

Abia la convergenţa celor două planuri — provizoria eliminare a istoricului şi a fantasticului — se limpezeşte schimbarea de viziune asupra actualităţii. De altfel, fiecare moment din evoluţia romanului aparţinînd veacului trecut se revendică dintr-o anume interpretare a actualităţii. Dacă veacul precedent căuta resursele încă neexploatate ale romanului şi excela în combinarea tipurilor de integrare a realităţii, mereu aceleaşi, acum înnoirea se justifică prin apelul la realitatea imediată, mereu alta. Precumpăneşte conştiinţa tranziţiilor rapide, prefaceri care ameninţă romanul să-l lase descoperit. Cu atît mai necesară era sincronizarea lui cu sistemul de înţelegere al prezentului. Ficţiunea este generată de o realitate deja modelată, domeniu unde în secolul al XIX-lea „societatea devenise super-conştientă de interesele şi năzuinţele ei" [19]. Tezele ilustrează o mare diversitate, dar nu — aşa cum se conchide printr-o suprapunere forţată — o divergenţă. Există un nucleu în care se reunesc atitudinile faţă

[18] Cf. Georg Lukács, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, în *Werke*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, vol. VII, p. 192.

[19] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 296.

de contemporaneitate și, în funcție de acest *Zeitpunkt*, modalitățile *actuale* de transcriere în planul ficțiunii. Imaginea realității *vii*, pentru a fi verosimilă, trebuie scoasă de sub dictatura unor opoziții, absolutizate în stil romantic. „Nu există nici frumos, nici urît, nici ideal, nici real, nici finit, nici infinit" [20]. Numai în aparență negația e totalitară. Traiectoria prin care eroul secționează ordinea lumii nu înseamnă neapărat o pendulare între frumos și urît ; monștrii hugolieni sînt accidente ale firii și abateri de la complexitate. Între ideal și real nu se interpune o distanță irecuperabilă, din care să se nască melancolia, ca și nevoia de a evoca armonia lor originară prin portrete ale trecutului sau ale naturii virginale. Încetînd să mai fie o cădere din infinit, finitul nu provoacă ironia romantică. Tiparelor, într-o opoziție mult prea severă, le scapă viața. Ele sînt, de aceea, atribuite unei mentalități anterioare, față de care literatura momentului se plasează în posteritate. Desigur, nu o posteritate efectivă (un Hugo continuă să scrie pînă tîrziu !), ci una de conștiință. Actualitatea nu se mai simte mustrată de măreția trecutului, urîtă în ochii eternității ori închisă în oglinda timpului. Ca dimensiune a romanului, ea impune o reconsiderare a dilemelor romantice, restrînse în dualismul exterioritate/interioritate și utilitarism/gratuitate.

Universul în care respiră un Heinrich von Ofterdingen este extensia unor pulsații ale eului ; reveria îl face antropomorf. Peisajul romantic, se spune adesea, exprimă o stare de spirit. Dar și tablourile istorice reprezintă o exteriorizare, trecutul organizîndu-se ca amintire (e vorba de memoria popoarelor, așa cum se conturase ideea încă la Vico). În termenii retoricii clasice, romanticii sînt marii maeștri ai *hipotipozei* [21]. În *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Despre poezia naivă și sentimentală* — 1796), Schiller găsea că tipului sentimental îi este specifică această adaptare a lumii

[20] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 874.

[21] „Avem de a face cu un fel de transă : trecutul redevine prezent fără a înceta însă de-a fi organizat ca amintire (...) ; un tratat de pe atunci spune că în hipotipoză *imaginea ține locul lucrului* : nici că se putea defini mai bine fantasma." — Roland Barthes, *Despre Racine*, E.L.U., București, 1969, p. 47.

la eu. Mişcarea către echilibrul dorit decide în cele din urmă, dacă nu o ieşire, cel puţin o temperare a introversiunii. Accentul se strămută de la reacţia imaginativă spre analiza lumii exterioare, subliniind complexitatea percepţiilor şi, în general, aderenţa la obiectivitate. Dar, contrar ideilor lui Schiller, adaptarea la lume nu presupune *naivitatea.* Indiferenţa senzorială a clasicilor, care vedeau lumea *more geometrico,* e un dat ireversibil ; ceea ce este în afară şochează, prelungind efortul de cuprindere şi obligînd la un exerciţiu analitic al unghiurilor de refracţie. Realitatea solicită simţurile şi puterea de discernămînt, încît de abia de acum încolo se poate vorbi de o analiză psihologică în perimetrul romanului. Se caută, pentru a marca presiunea modelatoare a factorilor exogeni, indicele de deformare în receptarea realului. Fenomenul e general şi, ca dovadă, unele formule procedurale dobîndesc stabilitate. Scena optică prin care realului i se confirmă statutul de obiect, sursă inepuizabilă de imagini, atrage atenţia asupra unei stări psihice speciale. O primă modalitate de colorare a perspectivei e obţinută graţie unei tulburări mentale, de ordin natural — în *Die Seherin von Prevorst* (*Vizionara din Prevorst* — 1829) — sau artificial — în *Confessions of an English Opium-Eater* (*Confesiunile unui opioman englez* — 1821). Justinus Kerner e un romantic, dar dublat de un medic, De Quincey, şi el socotit romantic, îl precede însă pe Baudelaire în gustul pentru paradisurile artificiale. Deformarea, în loc să fie statuată ca normă universală, este experimentală, individualizînd un caz. În fond, reacţia împotriva supunerii la o viziune asupra tipicului, deşi pe baza altor coordonate doctrinare şi nu în contrast cu tipicul romantic, va fi reluată de „romanul experimental" din a doua jumătate a secolului [22]. O a doua cale de reliefare a realului dintr-un unghi particular se deschide prin *Maler Nolten* (*Pictorul Nolten*) al lui Eduard Mörike sau *Contarini Fleming, a Psychological Romance* (*Contarini Fleming, un romanţ psihologic*) de Disraeli. Apărute în acelaşi an (1832) şi considerate deopotrivă exemple de proză poetică, ambele romane privesc lumea prin in-

[22] Vezi pp. 430—431.

termediul unui eu artist. Și chiar dacă inserțiile de stanțe lirice amintesc la Mörike de Novalis iar notațiile despre empatie îl apropie pe Disraeli de ideologia sentimentalismului din veacul al XVIII-lea, conștiința de artist, depășind complexul romantic al demiurgului nerecunoscut, rezultă dintr-o raportare responsabilă la starea de lucruri din contemporaneitate. De-a lungul secolului al XIX-lea (spre Wilde și Gide) și, dincolo de el, pînă la *Doctor Faustus* de Thomas Mann și *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu, protagonistul într-o ipostază a creatorului este mereu prezent în aria romanului. Nararea destinului său nu semnalează un oarecare filon epic ; de fiecare dată, în ciuda tuturor diferențelor, reevaluarea lui indică un moment din devenirea romanului în care se caută un răgaz, un repaos provizoriu, pentru ca acesta, privindu-se în oglinda lumii, să se judece pe sine ca operă de artă. Faptul este de o extremă importanță (se știe că universul romanesc evită aparența de artă), permițînd trasarea unor vîrste interioare. Prin anii '30 ai secolului trecut, a fi artist înseamnă „a aborda literatura prin exces, tumult, entuziasm, prin caricatura acelui romantism care vă face să surîdeți și vă încîntă în același timp" [23]. Este doar prima oară în decursul acestei sute de ani cînd, pentru a împrospăta funcția mimetică a discursului narativ, romancierul îmbracă *uniforma de artist.* [24]

Moderarea puterii de unificare exersată prin reverie are drept consecință, pe lîngă o dispersare a viziunilor, și o fragmentare a realului. Cu alte cuvinte, „feliile de realitate" — nealipite unui sistem global — accentuează disparare a. Pentru a intensifica aura verosimilității, ficțiunea se pretinde depășită de realitatea înconjurătoare, fiindu-i doar partea. În ceea ce privește unghiurile narative, atitudinea se verifică într-un apel de semn schimbat la modalitatea *confesiunilor.* Din structura confesiunilor autentice, extraromanești, romanul confesiune poate păstra — posibilitate neexploatată de romanul personal al secolului al XVIII-lea — toc-

[23] Madeleine L'Hopital, *La notion d'artiste chez George Sand*, Boivin & Cie Éditeurs, Paris, 1946, p. 50.
[24] *Ibidem*, p. 51.

mai deschiderea, conştiinţa că ceea ce a fost văzut şi trăit nu reprezintă decît o secvenţă a întregului. În ipostaza de eroi ai cunoaşterii, Foscolo sau Sénancour căutau altitudinea de unde se zăreau marginile universului. Spre deosebire de *Obermann*, în *Wally, die Zweiflerin* (*Wally, sceptica* — 1835) al lui Karl Gutzkow absenţa divinităţii echivalează cu dezintegrarea organicităţii cosmice. Începînd cu Musset şi Ippolito Nievo [25], confesiunile ilustrează particularismul. Particularism care, în ordinea obiectului, pregăteşte atmosfera pentru impunerea *constumbrismului* sau, cu un alt termen din afara tradiţiei hispanice, a *realismului provincial* [26]. Orientarea naraţiunii prin utilizarea actanţială a obiceiurilor locale este un fenomen întîlnit deja la Scott. Dar climatul — Scoţia, de pildă — era doar o provincie spirituală, un spaţiu originar, pe cînd dincoace fondează în analiza moravurilor o descripţie relativistă, simptom al unei certe „descentralizări literare" [27].

La confluenţa unor moduri diferite de lectură, implicate fiecare în geneza unui stil de construcţie, romanul permite nu numai reconstituirea chipurilor în care este configurată relaţia dintre exterioritate şi interioritate, dar şi înregistrarea felurilor de a-şi asuma o anume *finalitate*. Trebuie spus, înainte de orice, că *absenţa finalităţii* nu este propriu-zis o anulare, ci o reacţie faţă de o anume normare a acesteia iar, în cadrul romanului din secolul al XIX-lea, un caz limită. Astfel, singura posibilitate de a admite în plan teoretic utilitatea ficţiunilor era rolul lor de a curăţi moravurile ; romanul era o şcoală care agrementa calea spre virtute. În consecinţă, orice pas mai departe în teritoriul adevărului avea, mai mult sau mai puţin, şansa de a declanşa o dispută asupra imoralismului romanesc. De factură clasică, argumentele confereau genului un statut literar incert, incertitudine fertilă în planul creaţiei, dar iscînd în planul ideilor

[25] Vezi pp. 213—214.

[26] Cf. Georg Lukács, *Deutsche literatur in zwei Jahrhunderten*, *ed. cit.*, p. 192.

[27] Cf. Juan Chabas, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 343.

frecvente discuții despre periculozitatea romanului. Desprinderea din celula falsului moralism impunea o soluție extremă, provocînd prin antiroman un scandal estetic. Romanul nu vrea nimic, se vrea pe sine ; nu evită aparența de artă, ci se arată „trop roman" [28]. Odată cu acumularea fluviului romantic sistemul reactiv se schimbă. Înnobilat ca „pluspoesie", lărgindu-i-se de drept cuprinderea în sens istoric sau fantastic, privind mecanismul cosmic și suișul său prin veacuri, romanul se desface din corsetul acestui purism, rod al exclusivei aplicări de criterii morale. Faptul este cu atît mai lesne, cu cît moralmente, romanticii sînt puri. S-a văzut în primul capitol cu cîtă dificultate reușește un Benjamin Constant să nuanțeze această virginitate psihică. Dar tocmai saturația de romantism face ca în mentalitatea vremii doctrinele utilitare să cîștige mereu teren. Că frazarea rămîne romantică, o dovedește contele de Saint-Simon în *De la Réorganisation de la société européenne* (1814) sau în *Catéchisme des Industriels* (1823—1824) ; care sînt efectele asupra romanului se va constata mai jos în legătură cu George Sand. Dar despre pericolul moral al romanului nu mai vorbesc acum decît întîrziații ; cel mult, e atacată inutilitatea. Acuzația stîrnește pasiunile și, pentru a reafirma libertatea romanului sau neîngrădirea sa de către realitate, un Théophile Gautier elogiază inutilitatea, adică inexistența unei finalități extrinseci. Detaliile sînt date peste cîteva pagini. ceea ce însă le precede e observația că nu putem vedea în această „goană după puritate un contrast ciudat față de cererea generală de realism" [29]. În prelungirea elanurilor romantice, finalitatea ficțiunii este o refracție a intenționalității, văzută nu numai de la subiect spre obiect ci și de la obiect spre subiect. Intențiile autorului falsifică fluxul narativ, strică și oglinda și oglindirea, dacă ele nu emană din realitatea însăși. În raport cu trecutul literar, nu se mai recurge la arma antiromanului (soluție aproape total ignorată în se-

[28] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 55—65.

[29] Wayne C. Booth, *The Retoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1968, p. 95.

colul trecut), ci la formula gratuității. Din acest presupus punct zero — presupus, căci gratuitatea are o finalitate, aceea de a sfida un finalism cu orice preț — se întrevede nașterea realismului. Fără acest *moment al romanului pentru roman* nu se poate înțelege grandoarea balzaciană, de ce — contrar aserțiunii că nu există o „cauză inerentă pentru care o structură realistă ar necesita vreo formă particulară de *tehnică narativă* realistă" [30] — ieșirea din roman spre o *Comedie umană* solicită o aplecare lucidă a romanului asupra sieși.

Reconsiderarea opozițiilor romantice și, în special, schimbarea la față a romanescului romantic sînt perceptibile în întinsa operă a „hiper-romanticei" George Sand. Născută literariceşte sub acest pseudonim odată cu apariția *Indianei* (1832), Lucile-Aurore Dupin-Dudevant este o personalitate de sinteză. Și nu numai pentru că formarea sa în jurul revistei *Figaro* și al faimoasei *Revue des Deux-Mondes* a predispus-o la experiențe multiple printre romantici, ci și datorită faptului că avea „una dintre organizările cele mai bine echilibrate din cîte au fost" [31]. Ce-i drept, nu lipsesc nici acele interpretări conform cărora, prin psihanalizare, echilibrul pare mai degrabă o „penurie de pasiune autentică", boală gravă în vremea romantismului, tratată de Sand prin redactarea de romane [32]. Din inițierea sa în romantism, romanciera păstrează însă — de-a lungul carierei sale care o face celebră — capacitatea de „idealizare a realului" [33]. Atitudinea, întîlnită mai înainte la Vigny, participă la alcătuirea unei fizionomii care contrazice în aparență cele susținute încă de la începutul acestui capitol. Dar numai în aparență. Căci la Sand, „misterioasele peregrinări spre iluziile efemere și perpetue" [34] nu estompează lumea exterioară, unde se situează și operele de artă ca realitate ; dimpotrivă, ele ridică problema „obstacolelor sau afinităților dintre mine

[30] *Ibidem*, p. 57.
[31] Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle*, ed. cit., p. 388.
[32] Charles Lalo, *L'Art et la Vie*, vol. II : *L'Économie des Passions*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1947, pp. 94—95.
[33] *Ibidem*.
[34] George Sand, *Lettres d'un Voyageur*, Michel-Lévy, Paris, 1869, p. 7.

și creațiile de geniu“ [35]. În cuvintele sale, prilejuite de judecarea fantasticului hoffmannian, totul constă în a supune *inducția poetică* „sîngelui rece“ [36]. Așadar, idealizarea — specifică artei în general, ca reacție la un studiu limitat la *realitatea pozitivă* — face din romancier un artist, adică „un levit al artei“ [37].

Simptomatice sînt în această latură notațiile făcute de George Sand în succesivele prefețe la *Indiana*. În cea dintîi, din 1832, avertismentele puse în fața cititorului (în postura criticului nemulțumit, căci pe la 1830 criticul devenise o obsesie a romancierilor) sînt de o mare claritate și, în același timp, ilustrează fidel momentul spiritual. Judecătorilor rigizi, care văd în această narațiune „credințele noi“ (adică preocuparea pentru „marile chestiuni de ordin social“) într-o „alură imprudentă și periculoasă“, autoarea le răspunde prin arma mimesis-ului nevinovat. Scriitorul, conștient de proporțiile talentului, n-a avut asemenea ambiții: „nu a creat aproape nimic“, aspirațiilor spre o existență mai bună nu le-a fost decît „oglinda care le reflectă, o mașină care le copiază“ [38]. Nici nu s-ar fi putut altfel, deoarece „știe prea bine că trăim într-o *vreme de ruină morală*, cînd rațiunii umane îi sînt necesare perdele pentru a atenua prea puternica amiază care-o orbește“ [39] (sublinierea noastră); prin urmare, se impunea „surdina“. Ceea ce a primat în redactare, a fost numai adevărul („Aici, autorul vă va răspunde că înainte de a fi moral, el a vrut să fie adevărat“ [40]). Din această pricină, romanul este sub aspect moral inutil; dacă ar fi intenționat să scrie o „carte într-adevăr utilă, ar fi îndulcit adevărul“, dar n-a acceptat. Imitația realității, epoca în care se narează și adevărul depășind canoanele morale determină finalitatea estetică a romanului. În prefața din 1842, „biata poveste“ este altfel privită. Incertitudinile sau nehotă-

[35] George Sand, *Histoire de ma vie*, Calmann-Lévy, Paris, 1876, vol. III, p. 66.
[36] George Sand, *Journal intime*, Calmann-Lévy, Paris, 1926, p. 52.
[37] George Sand, *Lettres d'un Voyageur*, ed. cit., p. 332.
[38] George Sand, *Indiana*, Éditions Baudelaire, Paris, 1966, p. 17.
[39] *Ibidem*, p. 18.
[40] *Ibidem*, p. 20.

rîrile de tinereţe prefigurau, într-o formă liberă, concepţia de mai tîrziu referitoare la „dreptul societăţii asupra individului“ [41]. Acum, deşi îşi compătimeşte vag noviciatul, îşi recunoaşte şi intenţia moralizatoare (căuta „mijlocul de a concilia fericirea şi demnitatea indivizilor oprimaţi chiar de această societate, fără a modifica societatea însăşi“ [42]), şi „facultăţile de artist“ (doar aceasta, analizînd viaţa, obţine sinteza). Imbolismul s-a dovedit eronat, dar romanul *trebuia scris* („scriitorii, stipulează George Sand, nu sînt oameni, sînt condeie“ [43]) şi rămîne util moralmente, pentru simplul motiv că „dumnezeu nu face nimic inutil“ [44]. Etapa de speculare a gratuităţii trecuse, romanul nu mai este chiar realitatea însăşi ; numai critica jurnaliştilor nu s-a schimbat. Notiţa la ediţia din 1852 aduce sinteza : primul roman a fost croit în afara unei teorii a artei şi a unei filozofii a spiritului, dar — a fost socotit saint-simonist, în acea vreme orice fiind suspectat de saint-simonism. Şi critica, neluîndu-i în seamă profeţia („Critica are mult prea mult spirit, ceea ce o va face să moară“ [45]), a conservat această suspiciune.

Din înşiruirea prefeţelor la *Indiana* se constată că problema e esenţială, privind resursele romaneşti din întreaga creaţie a lui George Sand, nu doar un aspect doctrinar care alimentează, pe alocuri, ficţiunea. Dificultatea e sporită de preferinţa mai tuturor interpreţilor de a-i fragmenta opera, găsindu-i etape sau faze. Unii vorbesc despre „maniere“, patru la număr : prima manieră — căreia i se aliniază, alături de *Lélia* (1833), *Indiana* — cuprinde imitaţii, „*René* din cabinete de lectură“ ori, după expresia lui Dumas, „lord Byron la kilogram“ [46] ; a doua — reprezentată de *Mauprat* (roman amintit în capitolul precedent) — aduce „romane cu teorii, cu simboluri, şi cu idei“, ţinîndu-se seama că Sand

[41] *Ibidem*, p. 25.
[42] *Ibidem*, pp. 27—28.
[43] George Sand, *Correspondance*, Calmann-Lévy, Paris, 1833, vol. I, p. 162.
[44] George Sand, Indiana, ed. cit., p. 30.
[45] *Ibidem*, p. 13.
[46] Émile Faguet, *Le Dix-neuvième siècle*, ed. cit., p. 395.

nu are „o forță de gîndire suficientă“ [47]; a treia, prin *Le Compagnon du Tour de France* (*Camaradul din Tour de France* — 1840) sau *Le Meunier d'Angibault* (*Morarul din Angibault* — 1845), sedimentează relația dintre factura idilică a conflictului și contextul său rustic (ruralitatea devine un spațiu romanesc); ultima, inferioară celorlalte, în care este scris *Les Maîtres Sonneurs* (*Maeștrii cimpoieri* — 1853), consacră epuizarea idilei (chiar *Manon Lescaut* și gigantescul sentimental al lui Prévost par mai simple!). Alții, într-un răstimp mai recent, preferă fazele unei dialectici spirituale: de la *păcat* (revelația individualismului și martiriul acuzator din *Indiana*), prin *convertire și răscumpărare* (convertirea din *Mauprat*, „visul oarecum melancolic al unui bine mai activ, al umilinței, al unei tandrețe amoroase și al unei încrederi generoase“ [48]), spre *religia suferinței și cultul smeriților* (romantismul social din *Camaradul din Tour de France*).

Utile într-o tratare monografică, distincțiile sînt mai puțin importante atunci cînd se judecă funcția acordată de George Sand romanului ca mod de existență prin artă, determinat de contemporaneitatea socială și de propria-i biografie spirituală. Din acest punct de vedere, distanța de la *Indiana* la *Camaradul din Tour de France* nu este atît de mare, romanciera avînd dreptate să-și susțină o imagine unitară despre sine. Există date, dintre cele fundamentale, care se transmit. Chiar din *Indiana*, Sand abordează ficțiunea, preocupată fiind de o teză: raportul de inegalitate între sexe impus de societate (scop care, se plînge ea, a fost răstălmăcit de critică drept „atentat la instituția căsătoriei“ [49]). În analiza pasiunilor și în configurarea cuplurilor erotice, autoarea aparține școlii romantice. Disperata Indiana, între agresivitatea ascetică a soțului (bătrînul ofițer Delamare) și cea libertină a lui Raymond (fin mînuitor al unor argumente

[47] *Ibidem*, p. 396.

[48] Cf. Marie-Thérèse Rouget, *Essai sur l'Evolution Psychologique et Littéraire de George Sand*, Bosc Frères, Lyon, 1939, p. 90.

[49] George Sand, *Indiana*, ed. cit., p. 25.

de ordinul misticii erotice [50]), nu găseşte altă ieşire decît sinuciderea. De la *Noua Eloiză* şi *Werther*, se ştie, gestul are o imensă carieră literară. Din fericire, la George Sand există sir Ralph şi îndepărtata insulă Bourbon. Capabil să-şi tăinuiască sentimentele într-un curat stil englez (vezi *Corrine* a doamnei de Staël), acesta devine salvatorul la momentul oportun (cînd Indiana, o nouă Julie, îl conjură : „Fii soţul meu în cer şi pe pămînt" [51]). Noul cuplu, ultimul, se refugiază în insula copilăriei, un soi de paradis vegetal amintind de *Paul şi Virginie*. La George Sand însă, coliba indiană modelează conştiinţa exilului ; expulzaţi într-o solitudine condamnată, cei doi — chiar dacă „nu mai aşteaptă nimic de la societate" — o visează, profesînd ca unică normă de viaţă respectarea legilor ei. Socializată, idila transcede coordonatele de tip *Atala*, reintegrarea în natură încetează de a mai fi o soluţie morală. Desigur, încă de la *Intrigă şi iubire* a lui Friedrich Schiller, implicaţiile sociale ale erosului, în dramă ca şi în roman, nu au scăpat romanticilor. Din contră, ei sînt mari tacticieni ai obstacolelor, graţie cărora probează alterarea atracţiei universale în spaţii moraliceşte strîmte. Dar ceea ce este specific romancierei rezidă, pe de o parte, în exploatarea aproape exclusivă a unei asemenea trame narative pentru a analiza responsabilitatea societăţii faţă de individ (perspectiva e răsturnată), iar, pe de altă parte, opţiunea constantă pentru situaţia şi cazul limită, *spaţiul rural* şi *individualitatea feminină*.

Reformismul care o animă pe George Sand trădează, dincolo de faţa romanţioasă a conflictelor, o vocaţie de moralist. Un moralist în stilul secolului al XIX-lea, plecînd de la o „fizică" scientizată (ca şi Balzac). Mai întotdeauna, ficţiunea experimentează un principiu etic. Spre exemplu, în *Horace* (1842) o preocupă prietenia, ciceronian superioară amorului. Fabula romanescă, reducînd la esenţă vastele co-

[50] *Ibidem*, p. 93 : „Vezi tu, Indiana, tu îmi aparţii, eşti jumătatea sufletului meu /.../ Cînd visai în insula Bourbon la un prieten, eu eram acela la care visai /.../ Nu mă recunoşti ? nu ţi se pare că sînt douăzeci de ani de cînd ne-am văzut ?".

[51] George Sand, *Indiana*, ed. cit., p. 396.

mentarii suscitate de subiectul meditației, e o șansă, altminteri pericolul de a scrie „mari tratate în nu știu cîte volume“ [52] ar fi fost inevitabil. Pe cînd romanul, descriind formarea unui personaj, face ca „omul real să meargă alături de omul ideal“ [53]. Convențiile sale, așa cum se stabilizaseră în ultimele decenii, oferă un punct de plecare. Pe baza unei mai vechi opoziții, atît de vie pentru moștenitorii lui Jean-Jacques, imaginii dedublate a omului, ființă naturală și socială, îi corespunde o dualitate spațială : un teritoriu *în afara naturii* (ambianța socială care a pervertit „contractul“ originar) și altul *în afara societății* (adăpostire în sînul naturii regeneratoare). Pendularea între aceștî poli este un loc comun al literaturii romantice. Reluîndu-l, George Sand aduce totuși o schimbare. Un prim aspect a fost deja înregistrat. În *Indiana,* refugiul natural nu înseamnă o negare a societății, ci o ipoteză analitică (se vede mai bine presiunea reală asupra omului ideal). Aspectul secund este încă palid în romanul de început, cristalizîndu-se abia cu vremea. Asemeni eroului său din *Camaradul din Tour de France* (roman tradus la noi sub titlul *Meșterul Pierre Huguenin*), autoarea „își dăduse seama că *Natura* aceasta, atît de lăudată în secolul al XVIII-lea, nu se află în realitate nicăieri, pe pămîntul împărțit la infinit și chinuit în mod nemernic de nevoile individuale“ [54]. Voluptatea de a respira în ilimitarea vegetală a unui Chateaubriand sau a unui Sénancour secătuise ; în afara societății ori fără omul social, natura nu are nici un sens, se „ofilește într-o ariditate seculară“ [55]. Se caută, de aceea, o zonă de contact, în care interferența naturalului și a socialului să ilustreze teza. Între splendorile arhitecturale ale palatelor și umilința colibelor se desemnează *satul* — scenă optică în care „casa bogatului distruge simplitatea peisajului de țară“, iar „coliba săracului îi ia castelului orice caracter de izolare și măreție“. În miezul

[52] George Sand, *Horace,* Société Belge de Librairie, Hauman et Cie, Bruxelles, 1842, vol. I, p. 4.
[53] *Ibidem,* p. 12.
[54] George Sand, *Meșterul Pierre Huguenin,* E.L.U., București, 1966, p. 229.
[55] *Ibidem.*

naturii, opozițiile sînt acute, se distinge ierarhia stărilor, intențiile reformatoare sînt împuternicite de „curăția inimii", iar muza „coboară în regiunile de unde se inspiră din belșug poezia comică pentru teatru și caricatură" [56].

Oricît afectează Sand neputința de a transcrie cu exactitate vorbirea plugarilor, „frumusețea aspră", oricît își refuză tentația spre pitoresc, ruralismul său este convențional. Urîtul romanesc care o încearcă este la culme stilizat. Ceea ce nu înseamnă, însă, că nu-și experimentează cu abilitate aliniatele programatice. Ruralitatea îi permite să facă verosimilă dubla natură a protagonistului. Într-o latură, Pierre posedă o „noblețe naturală" atît de pură, încît trebuie să-și reprime „avînturile unei naturi aproape princiare". În cealaltă, ca ucenic purtat prin lume (face parte din asociația Tour de France), cunoaște *Émile* al lui Rousseau, *Martirii* lui Chateaubriand, romanele istorice ale lui Walter Scott, dar și tragediile lui Racine și tomurile *Enciclopediei*. Echilibrului sufletesc din prima ipostază i se adaugă disperarea de a fi „regele universului" cu „stigmatele eterne ale lanțurilor de sclav" [57]. Robust, el știe să-și domine „durerile gingașe și adînci ale lui René și Child Harold" [58], atunci cînd se simte atras de frumoasa aristocrată, Yseut, irezistibilă căci e vitează ca Jeanne d'Arc și „elocventă ca doamna de Staël" [59]. Religia sa constă în a fi util celor din starea sa, de a conlucra la „manifestarea ideii în lume" [60]. Aplicarea acestui sistem de politică pozitivă, de prefacere rațională a organismului social, figurează în *Catehismul* lui Saint-Simon. Misiunea înnoirii revine nu clasei luminate, ci „industriașilor puternici și mîndri care luptă împotriva nobilimii și a clerului" [61]. Pierre se întoarce în satul Villepreux pentru că aici își poate dezvolta ideile de „proletar filozof", dar mai ales pentru că aici poate să-și exercite plenar meșteșugul, ritual al utilității. Cioplind în lemn pentru a

[56] *Ibidem*, p. 85.
[57] *Ibidem*, p. 47.
[58] *Ibidem*, p. 228.
[59] *Ibidem*, p. 279.
[60] *Ibidem*, p. 124.
[61] *Ibidem*, p. 125.

restaura capela de pe domeniul contelui de Villepreux, el păstrează convingerile republicane ale tatălui său (orgoliul de lucrător întrece repulsia față de regaliști), dar, în același timp devine din artizan un artist. Distincția este esențială pentru George Sand, iar Pierre o încarnează. Treaptă inferioară pe scara „inspirației", „artizanul își grăbește treaba pentru a înmulți produsele", pe cînd artistul prelungește pînă la epuizare efortul creației [62]. Îi deosebește finalitatea actelor specifice, așezate însă pe aceeași scară de la impuritate la puritate. De altfel, autoarea însăși uzează adesea de o poză artizanală, vrînd să-și definească „măsura" romanelor. Dar genul, ca și Pierre, are un singur scop : de a confecționa un elogiu al artei autentice. Prin visul lui Amaury, confratele „inspirat" care primește „avertismentul profetic al soartei sale fericite", eroul recuperează acea străveche fază de civilizație în care „arta înnobila meseria" [63].

Romanul lui Pierre Huguenin, ca oricare altul scris de George Sand, are ca navă centrală o educație sentimentală. Indiferent de cale, se ajunge la această vamă, păzită de un chip feminin. „Pasiunea cedează întotdeauna în fața iubirii mistice" [64], conchid mai toate analizele monografice. Pe drept cuvînt, căci și Yseut, o Jeanne d'Arc din posteritatea activei doamne de Staël, solicită intens crezul social al lui Pierre. Întîlnirea lor e posibilă în sat, spațiu de suspensie a prăpastiilor dintre stări ; într-un salon parizian, mediu dezgustător pentru prolifica romancieră, idila ar fi fost asemenea *Țăranului parvenit* de Marivaux. Aici, fiecare se simte încurajat să-și susțină ideile, dialog absolut necesar ca premisă a comuniunii. Yseut, educată în tradiția luptei nobilimii „ancien-régime", contra prejudecăților îi iese în întîmpinare. L-a citit pe Jean-Jaques, pe Franklin, a admirat icoana revoluției. Vocația sa e a suferinței. O martirizează „durerile poporului", remușcările adunate într-un complex de inferioritate nobiliară („Uite, Pierre, îți jur că nu m-am gîndit niciodată serios la averea și la libertatea

[62] Cf. George Sand, *Lettres d'un Voyageur*, ed. cit., p. 190.
[63] George Sand, *Meșterul Pierre Huguenin*, ed. cit., p. 177.
[64] Marie-Thérèse Rouget, *op. cit.*, p. 98.

mea fără să am remuşcări din cauza sărmanilor" [65]), inegalitatea dintre oameni (în speţă, complexul de superioritate faţă de Pierre). Asupra ei se răstoarnă toate relele lumii, chiar şi atunci cînd poziţia socială o avantajează. Feminismul la George Sand are o justificare metafizică. Spre deosebire de modelul iacobinilor, apostoli care îşi smulseseră din piept „orice sentiment omenesc pentru a salva omenirea, ea se lasă cuprinsă de iubire (aceasta aprinde „flacăra entuziasmului revoluţionar") şi propagă „ideea evanghelică" [66]. Sînt aici umbre din Chateaubriand sau Lamennais. Conversiunea denotă o experienţă profund romantică, molipsitoare pentru meşterul artist. Într-o vreme în care toţi conspiră (republicanii învinşi, bonapartiştii alungaţi, legitimiştii înşelaţi), stăpîniţi de viziuni planetare (de la „organizarea păcii" în stil saint-simonian prin confederarea monarhiilor europene, la regenerarea spirituală prin revoluţie a unui imperiu creştin din *Paroles d'un croyant* ale lui Lamennais), Yseut îl conduce dincolo de cultul frăţiei de breaslă, spre o „teologie sentimentală", suportul firesc al reformismului utopic. Iubirea poate schimba contractul social (posibilitate pe care romanul nu o transformă, în final, într-o certitudine), fiind izvorul ideal pentru George Sand de a scrie, replicînd balzacienei *Comedii umane*, „eloga, poemul, *romanul uman*" [67].

La George Sand, fuziunea realului şi a idealului nu impune o îndepărtare de prezent, o pre-situare a conflictului într-o arie istorizată. Urcarea în istorie, căutare romantică a transluciditǎţii, se preschimbase — datorită „industriei" româneşti — într-o variantă de „fantezie a pedanţilor". Dar aşezarea prezentului în focarul naraţiunii esenţializează, ca mod de articulare a perspectivei, aceeaşi *forţă centrifugă*. Numai că, în locul provinciilor ideale ale trecutului, se desemnează *ariile laterale*, nebănuitele micro-societăţi de tip rural. Pentru un cititor de azi şi, mai cu seamă, pentru cel român (care prin Slavici şi Rebreanu şi-a consolidat o imagine originară a romanului ţărănesc), George Sand pare stră-

[65] George Sand, *Meşterul Pierre Huguenin*, ed. cit. p. 280.
[66] *Ibidem*, p. 379.
[67] *Ibidem*, p. 378.

ină de asemenea intenții. Fără îndoială, covîrșește impresia unui ruralism naiv ; sîntem încă în anterioritatea unui Duiliu Zamfirescu, unde *Viața la țară* reîntîlnește gustul pentru idila campestră. În ordinea lucrurilor, însă, el indică o reacție față de decorativul pastoral de factură clasică, deschizînd universul romanesc spre spații rămase pînă atunci albe. Satul este o scenă experimentală, care ia ființă numai în măsura în care expune interferența unor moduri diferite de existență. În cadrul său se suprapun faze de civilizație și dialoghează indivizi care le reprezintă. Faptul îi permite lui George Sand, într-un sens, deplîngerea inegalității iar, într-altul, pledoaria pentru superioritatea *țăranului artizan.* În mîinile acestuia, utilul se cuprinde în chip necesar de harul frumuseții ; actele umane — respectînd sensul naturii — conduc spre operă. Creația este un dat uman, arta fiind scopul spre care tinde activitatea practică. Actualizînd aceste sensuri prime sau, cum spune autoarea însăși în prefața la *La Mare au Diable* (*Balta dracului* — 1846), lucrînd la „opera de viață" [68], țăranul îl vindecă pe cel ce-l privește de bovarism estetic (amara convingere că reducerea la realitate sterilizează [69]. și, în același timp, îl înalță deasupra utilitarismului burghez [70]. Firește, în funcție de premisele ideale, romanul estetizează satul, ceea ce nu limitează admirația purtată lui George Sand de către un Turgheniev sau „un" George Eliot. S-a observat însă mai puțin, de-a lungul secolului al XIX-lea, că forța centrifugă modelează la George Sand nu numai liniile de forță ale ariei conflictuale, ci și pe acelea ale portretelor feminine. Feminismul ascunde aici un aspect mai adînc, imprimînd o altă turnură idilei. Prezența lui Yseut — ca și a Indianei sau Léliei — percutează netezimea sufletească, iscînd rezonanțe. Seducția atrage după sine tulburarea simțurilor, o dereglare a proporțiilor care gigantizează amănuntele. „O lumină dumnezeiască străbate ca un fulger întunericul inteligenței" [71], pornind o re-

[68] George Sand, *La Mare au Diable,* Paris, 1851, p. 8.
[69] Cf. Charles Lalo, *op. cit.,* vol. II, pp. 154—155.
[70] Cf. George Sand, *Histoire de ma vie,* ed. cit., vol. IV, p. 156.
[71] George Sond, *Meșterul Pierre Huguenin,* ed. cit., p. 239.

voluție interioară. „Criza solemnă" pregătește extazul, oferindu-i haosul detaliilor spre reordonare. Idila transcrie în limbajul naturii drumul creației. Sub impulsul lui George Sand, Niccolò Tommaseo alcătuiește în *Fede e belleza* (*Credință și frumusețe* — 1840) „o adevărată pinacotecă de portrete feminine" [72]. Dar „feminismul tommaseian" care îl face pe Croce să vorbească despre o *proză centrifugă* e o consecință rară. Din George Sand se reține frecvent influența ei asupra lui George Eliot, în *Adam Bede* (1859). Pînă acolo s-a pierdut un dat fundamental : feminismul, prin particularismul său, definea la Sand o saturare senzorială a idealului. Acesta este motivul pentru care ea a insistat adesea, răsturnînd faimoasa sentință a lui Flaubert privind identitatea alter ego-ului din *Doamna Bovary* [73], că „Lélia ce n'est pas moi". Idealizat, personajul e fie mai mult, exprimînd un destin transindividual, fie mai puțin, prin obiectivarea interiorității, decît un „om real". Oricum, sensul său în teritoriul ficțiunii exprimă o raportare la artă, din a cărei finalitate se întrupează. Născut din filoane romantice dar părăsind „pluspoesia", romanul cultivă un soi de prozaism încîntat (consolator, zice George Sand), instituindu-se el însuși într-o „boemă pur literară și ireală" [74] pe care realismul o dezavuează.

În peisajul romanesc al secolului al XIX-lea, o meditație substanțială asupra rostului de a exista al frumuseții conține *Mademoiselle de Maupin* (*Domnișoara de Maupin* — 1835) de Théophile Gautier. Deși pe o altă treaptă de profunzime și opus oricăror elemente saint-simoniene, romanul de tinerețe al lui Gautier purifică afluenții spirituali ai romantismului și, ripostînd utilitarismului critic la modă (adversitate întîlnită și la George Sand), întemeiază un cult al frumosului, origine a vieții și a artei. Se profilează aici un nou *kalokagathon*, a timpurilor moderne deschise de Kant prin conceperea frumuseții drept „formă de utilitate a unui obiect

[72] Benedetto Croce, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Editori Laterza, Bari, 1957, p. 162.
[73] Vezi pp. 353—358.
[74] Cf. René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Del Duca-de Gigord éditeurs, Paris, 1955, p. 17.

fără reprezentarea unui scop" [75]. De altfel, Gautier revine în istoria ideilor ori de cîte ori se caută o limpezire în această direcție [76]. Dar, fapt curios, *Domnișoara de Maupin* și prefața la acest roman sînt trecute cu vederea. Or, tocmai în unitatea lor se dezvăluie cumpăna așezată de autor între romantism și clasicism, ajungerea la acel clasicism al romanticilor care face din poetul viitoarelor *Emailuri și camee* (1852), și în ipostaza de romancier, „scriitorul prin excelență" [77]. Prin urmare, analiza operei e destinată să reconstituie geneza unui crez estetic și, totodată, să-i ateste importanța în devenirea romanului din secolul al XIX-lea. Se va vedea imediat că între obiectivarea lirismului, înregistrată în trecerea de la poezia romantică spre cea parnasiană, și renunțarea romancierului de a se pretinde poet există o legătură, deloc întîmplătoare.

Admirator al lui Hugo și romantic înfocat, Théophile Gautier e dintre aceia care au făcut din premiera la *Hernani* (25 februarie 1830) o bătălie. „Visînd să sugrume pe ultimii poeți tragici și să incendieze Institutul" [78], din revoltă față de academizarea clasicistă, se înscrie, alături de Gérard de Nerval sau Petrus Borel, în *Le Petit Cénacle*. Urăște categoric indiferența, considerată în epocă — după cum transpare în *Eseul asupra indiferenței* (1821) al lui Lamennais — un rău universal. După el, existența literară este o înrolare ; mai tîrziu, în 1867, cînd mișcarea parnasiană îl invocă drept precursor, își acordă un titlu de noblețe, acela de a fi făcut „toate marile campanii romantice" [79]. Destinul creator constă în participare. Talentul are, inevitabil, o genealogie, legîndu-se de precursori ca și de spiritul unei generații. Ati-

---

[75] Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, F. T. Lagarde, Berlin, 1799, p. 61.

[76] Cf. Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1946, pp. 136—137.

[77] Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală, Jurnale intime*, E. L. U., București, 1968, p. 139.

[78] René Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Librairie Vuibert, Paris, 1929, p. 67.

[79] Théophile Gautier, *Souvenirs romantiques*, Garnier Frères, Paris 1929, p. 8.

tudinile antifilistine din povestirile adunate în *Les Jeune-France* (1833) ca și satanismul poemului *Albertus* (1833) îl înregimentează. Cum însă „originalitatea nu este decît nota personală adăugată fondului comun pregătit de contemporani sau de predecesorii imediați" [80], Gautier se privește pe sine punînd o surdină (termen întîlnit și în paginile precedente) nestăpînitei expansiuni a eului romantic. În această latură se prevestește lirismul obiectiv al parnasienilor, dar nu absentează — remarcă aparținînd lui Baudelaire — dimensiunea meditativă de descendență romantică. În a doua jumătate a secolului, din insurgentul împotriva artei mumificate (parola : *Vive Victor Hugo !*), din polemistul incendiar, Gautier este redus la un argument împotriva retorismului hugolian, a „beției inimii". Dar el este mai mult decît atît ; dincolo de elogiul seninătății și al gratuității, străbat rezonanțe ale unei furtunoase mări sufletești. De aceea, „defectul" semnalat de Macedonski la noi — acela de a nu fi făcut *artă tendențioasă* — nu se justifică. Idealurile prime se păstrează. „Pentru a spune adevărul, eu nu mi-am schimbat mai deloc ideile, iar vîrsta împlinirii încuviințează admirația din tinerețe", declară Gautier [81]. La originea acestei stări de lucruri stă *Domnișoara de Maupin* și, mai cu seamă, introducerea sa polemică.

Prefața (a cărei redactare, încheiată în 1834, precede forma definitivă a romanului) nu se preocupă în chip special de paginile care-i succed, adică de „admirabilul, inimitabilul, divinul și mai mult decît divinul roman al foarte celebrului Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, pe care Europa, și chiar și alte părți ale lumii, și Polinezia îl așteaptă cu atîta nerăbdare de un an și mai bine" [82]. Stilul autoironiei amintește de Rabelais, pe care Gautier îl citea cu fervoare, în ciuda desconsiderării oficiale. Este, de altfel, și singura referință directă la roman ; dar fără prefață, acesta și-ar

[80] Théophile Gautier, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, în *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1874, p. 299.

[81] Théophile Gautier, *Souvenirs romantiques*, ed. cit., p. 8.

[82] Théophile Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, Édition critique par Georges Matoré, Librairie Droz, Paris, 1946, p. 51.

pierde rădăcinile implîntate într-o etapă de acute frămîntări spirituale. Originalitatea sa constă, înainte de toate, în faptul că nu expune sau afirmă un program estetic, ci în acela că respinge polemic o diversitate de atitudini față de artă. Așezate în frunte, negațiile curăță locul construcției, evocînd totodată atmosfera literară în care este scris romanul. În acea vreme, Gautier se află în plină campanie de susținere a curentului, amenințat de interdicțiile emise de monarhia din iulie și de ostilitatea jurnalistică de la *Le Constitutionnel*. Romantismul era declarat periculos, corupător al moravurilor publice și, în plan estetic, al gustului. Avea însă de suferit nu numai un Lamennais ; se confiscau ediții din Diderot și Voltaire. Iritat de nedreptate și dispunînd de energiile tinereții, Gautier polemizează, mai puțin interesat de coerența demonstrației ori de selectarea prudentă a argumentelor, cît de temperatura verbului, elocventă prin ea însăși. Punctul de sprijin în universul gîndirii e oferit de criteriul romantic al istoricității. Se judecă literatura ca fenomen, favorizat sau periclitat de o anumită epocă. Arta nu există pur și simplu, ci trece printr-o succesiune de moduri diferite de existență, cazuri specifice de actualizare a datelor sale esențiale. De la Vico și Herder, mecanica interpretativă respectă legea timpului. Creația și receptarea aparțin unui moment ; pentru a fi vie, literatura rămîne continuu actuală. În lumea ei, este „mereu azi" [83]. Defăimarea prezentului literar echivalează cu o tentativă de asasinat. A scrie și a lupta pentru supraviețuirea frumosului sînt acte care-l solicită pe Gautier cu o intensitate nedomolită. Încît, aparența de „improvizație" — sesizată pe alocuri [84] — e o capcană.

Contraargumentele prefeței se desfășoară pe terenul adversarului. Denigrarea literaturii moderne, romantice, se făcea pe baza artei clasice și a reînvierii normelor impuse de epoca lui Ludovic al XIV-lea. Artificială, presiunea coboară literatura la un insuportabil „grad de neînsemnătate

[83] *Ibidem*, p. 44.
[84] Cf. Adolphe Boschot, *Théophile Gauthier*, Desclée de Brouwer & Cie, Paris, p. 142.

și paloare“ [85]. Sînt luate în discuție limitele fanteziei, moralitatea artei, natura frumosului și, în domeniul exercitării ideilor, instituția criticii literare. Boileau limita libertatea fanteziei și frontiera trasată de el a fost respectată de unii scriitori. Dar valabilitatea ei e redusă. Argumentul care îi legitimează pe moderni e că a existat o literatură înainte de Boileau care i-a ignorat preceptele, fără ca prin aceasta să i se poată contesta valoarea. Gautier o „exhumează“, scriind în 1834 despre Villon, Théophile de Viau sau Saint-Amant, materie din care se vor naște *Les Grotesques*. Gestul nu era izolat ; Nodier îl evocase cu cîțiva ani mai devreme pe Cyrano de Bergerac, Philarète Chasles va publica mai tîrziu două studii despre *Victimele lui Boileau* (1839). Dacă există un mare trecut, modelul clasic nu poate fi mărginit la forma lui ultimă, ci merită a-i fi reparcurse cărările spre origini, spre Renaștere și antichitate. Deschiderea spre anterioritate denunță osificarea postumă. Contestînd noua literatură, clasicizanții inițiaseră o vastă acțiune de „reabilitare a virtuții“. „Fiecare foileton devine un amvon ; fiecare ziarist, un predicator“ [86]. Gautier extinde acuzațiile referitoare la literatura contemporană asupra unei întregi istorii. Pentru actele personajelor din tragedii, Shakespeare sau Corneille ar trebui ghilotinați. Înmulțind exemplele, de preferință clasice, autorul îi citează pe Regnier, Rabelais, Marot, La Fontaine sau Molière. Comediile „colosului de bronz“ adeveresc definitiv că operele de artă clasică, atît de insistent recomandate spre lectură și imitație, ar fi ușor de socotit ca imorale, într-o măsură mai mare chiar decît „lucrările noi și romantice“. Moralitatea sau imoralitatea artei nu poate fi judecată în felul acesta iar, la o exagerare, Gautier răspunde printr-o atitudine similară, de semn contrar. Idealizării puritane i se indică măsura realității prin exaltarea viciului. Gestul său coincide cu ceea ce intenționaseră romancierii libertini ai veacului al XVIII-lea ; ipocrizia îngroapă adevărul dacă nu se admite că, în fond, „cărțile urmează moravurile și nu

[85] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, ed. cit., p. 2.
[86] Théophile Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, ed. cit., p. 5.

Biblioteca de limbi clasice și moderne

moravurile cărțile"[87]. Pentru a dinamita falsele convenții sau denaturările moralizatoare, Gautier împrumută masca amoralismului. Poza de apostol al gratuității — atît de des pomenită de posteritate — nu este decît modalitatea de a nega o viziune primitiv utilitaristă. Foloasele poeziei nu sînt de același ordin cu cele ale unei supe sau ale unei perechi de cizme, „lucruri esențialmente civilizatoare"[88]. Dar căutarea frumosului și a perfecțiunii reprezintă o necesitate a umanității, căci „nimic din ce-i frumos nu este indispensabil vieții"[89]. Frumosul participă la definirea condiției umane, fără a avea o utilitate primară. Gautier urmează calea determinării negative a frumosului și, pentru a-și scandaliza adversarii, susține că „un lucru cu adevărat frumos este acela care nu poate servi la nimic". Utilul admite sau nu exclude urîtul. Cu toate că sentința „a fost deseori luată în sensul că frumosul, și odată cu el artele în întregime, ar constitui un lux"[90], în viziunea lui Gautier arta imprimă vieții omenești un sens, rezidînd în cuvîntul *perfectibilitate*. Ca și la Musset[91], nu este vorba de perfecțiune, ci de nestinsa tentație de a sui, oricît de mari ar fi obstacolele firii, spre împlinirea destinului creator al omului. Reluînd emblema *artei pentru artă* (reluare, pentru că expresia pare a fi fost lansată de Victor Hugo în 1829[92]), Gautier imaginează elanul prometeic al omenirii, chinul de sine dar și eliberarea prin artă. Or tocmai acest lucru nu-l înțeleg „burghezii recalcitranți", în ipostaza lor cea mai agresivă — aceea a criticilor. În cele din urmă, Gautier i-a iertat, transformîndu-i din imbecili în vizionari („criticii, acești astronomi al căror telescop este întotdeauna îndreptat spre cerul

[87] *Ibidem*, p. 26.
[88] *Ibidem*, p. 28.
[89] *Ibidem*, p. 31.
[90] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974, p. 384.
[91] Vezi pp. 207 și urm.
[92] Cf. Philippe Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, Editura Univers, București, 1972, p. 243.

literar și care veghează cînd alții dorm" [93]). Dar în această prefață o spune verde : „Nu te faci critic decît după ce te-ai convins tu însuți că nu poți fi poet" [94]. Sterilitatea îl transformă pe critic într-un eunuc cultural, spectator invidios al creatorului alintat de muze în paradisul poeziei. Opera sa fundamentală e deprecierea. Unii își asumă rolul de protectori ai virtuții (ceea ce delimitează *critica pudibondă*), alții pretind că studiază utilitatea esteticului (*critica utilitară*). Față de aceștia, care privesc toți arta *dinafară*, poetul aduce salvarea, „căutînd pricina răului și vindecarea lui" [95].

Pentru roman, trei sînt consecințele imediate. Anticlasicismul unui argument cum este acela al moralizării excesive care alterează atît imaginea realității cît și cea a artei nu estompează o altă adresă, de data aceasta privind romantismul. Constatînd că se vînează orice pretinsă impudoare, că frunza de viță este la ordinea zilei iar că neocreștinismul trăiește clipe de expansiune, Gautier vizează și o latură a existenței romantice. Respingînd profesarea în genul lui Chateaubriand a dogmei creștine, pentru că a ucis sub giulgiul imaterialității lumea palpabilă, scriitorul își rostește lapidar crezul : „Găsesc că pămîntul e tot atît de frumos ca cerul și gîndesc că virtutea constă în corectarea formei". Unicul act de devoțiune îl merită arta. De aici mărturisita-i voluptate din *Domnișoara de Maupin* de a privi dragostea în lumină antică. Cea de a doua consecință se desprinde, de asemenea, din procesul contra clasicismului, ricoșînd iarăși asupra teritoriului romantic. Osificarea clasicismului din veacul al XVII-lea este doar o fază ultimă, iar Gautier își manifestă admirația pentru epoca lui Ludovic al XIII-lea, cînd sevele artei nu se pietrificaseră încă într-o legislație. Ca și *Le Capitaine Fracasse* (*Căpitanul Fracasse* — 1863), *Domnișoara de Maupin* respiră această atmosferă. În același timp însă, situarea ficțiunii în această epocă denotă o evi-

[93] Théophile Gautier, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, ed. cit., p. 294.
[94] Théophile Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, ed. cit., pp. 16—17.
[95] *Ibidem*, p. 27.

tare conștientă a medievalismului romantic. Este vremea cînd goticul nu este exclusiv, o vreme în care stilurile se amestecă, similară — cum spune și Musset — unui „pêle-mêle" contemporan. Se întîlnesc anticul și goticul, gustul renascentist și stilul Louis XIII [96]. În fine, disputa uzează chiar de probele oferite de roman, în funcție de situarea sa în cîmpul artei ca și în perimetrele momentului. Apărînd *Indiana* lui George Sand de acuzația de imoralitate, dar și pe Crébillon-fils — libertin din veacul defunct, amuzîndu-se de dulcegăriile moralizatoare ale lui Marmontel, Gautier nu întrevede nici o schimbare în ceea ce privește „licențiozitatea" genului. Numai reaua-credință a criticilor subliniază decadența morală. Imputările lor au stîrnit instinctul de contradicție al publicului. Au condamnat *romanul medieval*, evul mediu a invadat literatura ; au repudiat *romanul negru* („literatura de morgă și ocnă"), „cuconițele nervoase" l-au consumat în cantități imense ; a fost maltratat *genul monstruos* (e dat ca exemplu *Han d'Islande* al lui Hugo [97]), „hidoșii gigantici" au făcut carieră ; au năpădit asupra *romanului de dragoste*, (tată fiindu-i *Werther* iar mamă *Manon Lescaut*), dar „carnea" lui a rămas rezistentă. Disprețul pentru critici este indubitabil, dar să recunoaștem că Gautier profită de incriminările lor pentru a-și marca distanțarea ironică de moda romanescă la putere. Iar dacă binefacerile romanului se rezumă la faptul că în timpul lecturii se poate dormi, *Domnișoara de Maupin* a renunțat deliberat la orice „utilitate spirituală".

Întrucît personajul care dă titlul romanului era consemnat de istorie, la semnarea contractului se aștepta din partea lui Théophile Gautier un *roman istoric*. Madeleine d'Aubigny, născută în 1673 și căsătorită cu un Maupin, exercita o atracție specială pentru amatorii de ficțiuni istorice, datorită destinului său, pe cît de aventuros, pe atît de enigmatic. Celebra Maupin, frumusețe răpitoare, avusese o egală înclinație spre mînuirea armelor și spre arta teatrală ; într-o

[96] Cf. A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, în *Oeuvres complètes en prose*, Gallimard, 1951, p. 105.

[97] Vezi pp. 133—134.

costumație care-i pune în valoare feminitatea seduce publicul operei pariziene, travestită în veștminte bărbătești devine un duelist invincibil. Gustul scottian era deplin satisfăcut: răpește în ipostaza de cavaler o tînără aristocrată, se refugiază la Bruxelles unde se leagă sufletește — în ipostaza de madonă — de Albert de Bavaria, revine în Franța pentru a-și ispăși păcatele prin călugărire. Sugestia de a nara viața dublă a doamnei de Maupin venea și din partea unui vodevil, prezentat în 1833, despre Sophie Arnould, o altă duelistă în fustă [98]. Dar Gautier înșeală așteptările editorului. Preferă să utilizeze travestirea ca pretext analitic, mai aproape fiind de tradiția secolului al XVIII-lea — de *Memoriile* cavalerului d'Éon sau de *Iubirile cavalerului de Faublas* al lui Louvet de Couvray (pomenit în prefață) — decît de imitatorii lui Scott.

Lipsit de orice intenție evocatoare și indiferent față de aura temporală a conflictului, *Domnișoara de Maupin* extrage travestirea din repertoriul comediei pentru a dezvolta spectacolul aparențelor eronante. Insesizabilă, trecerea de la înfățișarea feminină spre contururile masculine indică regimul pur de ființare a frumosului. Denunțată, tranziția arată linia de demarcație dintre iluzie și realitate, adorație și contemplare. Construcția romanului ilustrează aceste premise ideale. Evenimentele narate alcătuiesc povestea a trei cupluri, reprezentînd tot atîtea faze ale traseului erotic. Primul cuplu este format din d'Albert și Rosette, care decupează zona erosului vulgar. Cavalerul d'Albert — confrații îl numeau pe Gautier Albertus — caută să evadeze din monotonia vieții, presimte aventura. Starea sa, întîlnită și la Foscolo sau Vigny, e o alternanță de apatie și violență. Dorința încă nedefinită, fără obiect, naște în inimă „un adevărat palat al himerelor, deseori năruit și reconstruit cu o disperată stăruință" [99]. În absența madonei adorate, iubirea se răsfrînge asupra ei înseși („Pînă acum nu am iubit nici o femeie, dar

[98] Cf. René Jasinski, *op. cit.*, p. 288.

[99] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, Paris, 1861, p. 44.

am iubit și iubesc *dragostea*“ [100]). Insatisfacția nedăruirii ține de atmosfera romantică. Apariția Rosettei, deși atenuează disperarea, nu-l consolează. Această libertină nu este *femeia imaginară*. Îmbrățișînd-o, d'Albert tinde spre frumusețea abstractă, deocamdată întruchipată doar de o statuie invizibilă din sufletul său. Gautier împrumută vocea cavalerului ; privită în oglinda libertină, ratarea sentimentală își relevă adevărata dimensiune și exclude orice putință de idealizare. Acesta era de fapt fundamentul „imoralității“ din romanele lui Crébillon sau Restif de la Bretonne. Al doilea cuplu în ordinea intrării în scenă, alăturîndu-l Rosettei pe Théodore de Sérannes, marchează depășirea nevoită a erosului vulgar. Odată cu perspectiva, se schimbă și vocea naratorului. El este acum Théodore, care — înaintea lui d'Albert — inspirase Rosettei marea iubire. Neștiind că Théodore este faimoasa Maupin, își vede dragostea neîmplinită din motive misterioase. Motiv care o va face să fie cuprinsă de plictisul libertin, în avantajul inițierii lui d'Albert. Dar vina nu e a falsului Théodore, evadatul din condiția prizonieratului feminin ; angelica-i apariție îi îngăduie Rosettei să vadă imaginea perfecțiunii, dar nu să o atingă. Idealul, „floarea albastră cu inima de aur“ [101], este captat de simțurile omului abia cînd d'Albert îl întîlnește pe Théodore de Sérannes. Simbolul trimite la Novalis, dar prin el cavalerul zărește, reînviată, himera artei antice : armonia dintre vigoare și delicatețe, echilibrul formelor între virilitate și feminitate. Chipul adevărat al domnișoarei de Maupin i se arată într-o irepetabilă noapte a iubirii supreme. Pentru Gautier, frumusețea ca *idealitate reală* — „divinitate vizibilă, fericire palpabilă, cer coborît pe pămînt“ [102] — e fulgurantă ; de aceea, clipa cînd ideea devine sensibilă nu poate fi oprită. În stilul *Noii Eloize*, Maupin își părăsește seducătorul, lăsîndu-i un testament consolator (îndemnul de a o accepta pe Rosette) : „Iubiți-vă în amintirea mea...“ [103]

---

[100] *Ibidem*, p. 50.
[101] *Ibidem*, p. 230.
[102] *Ibidem*, p. 125.
[103] *Ibidem*, p. 384.

În viziunea lui Gautier, perfecțiunea e o tendință a artei, iubire nelimitată a frumosului. Adorîndu-l, autorul transformă natura într-o operă, entitatea Sérannes-Maupin într-un personaj. Soarele la apus aduce cu lustra scenei coborîtă la sfîrșitul spectacolului. Vegetația este sculpturală, chipurile par din Rubens; „cramponîndu-se de materie", d'Albert recunoaște că dă în artă o mare importanță picturalității. Ceea ce nu-l împiedică pe Sainte-Beuve să spună, în legătură cu *Domnișoara de Maupin*, că „ar putea nota, ca într-o operă, multe arii frumoase sau imnuri" [104]. „Reacție instinctivă", estetizarea naturii se justifică prin nevoia de armonie. Rostirea cuvintelor e un efort de a cuprinde lumea materială, redîndu-i netulburatul calm al esențelor. Arta umanizează natura; statuia face omul inteligibil. Ca și în prefață, sentința șochează: „Înțeleg la perfecție o statuie, nu înțeleg omul" [105]. Universul are drept coloană axială un turn. Urcînd pe treptele spirituale, omul se ridică deasupra edificiilor din jur care umbresc lumina. Prin lucarnele mai înalte pătrunde imaginea panoramică a orașului, dominată de măreția domurilor. De pe terasa finală, orizontul privirii coincide cu marginea lumii; distanțele infinite sînt frînte de conlucrarea simțurilor, aici totul fiind „lumină, armonie și parfum" [106]. În mod firesc, asemenea lumii, romanul are și el o axă de expresie estetică. Mai mult decît în istoria de la care pleacă, în *Cum vă place* a lui Shakespeare sînt concentrate elementele conflictuale ale *Domnișoarei de Maupin*. Mai întîi, pentru că arsenalul e al comediei: travestirea (posibilitate pentru Rosalinda de a urma calea spre adevăr, dar sursă de eroare pentru celelalte personaje) și căderea măștilor (adeverirea care — fericită sau nefericită — destramă iluziile) au aceeași funcție. Apoi, pentru că Théodore, d'Albert și Rosette interpretează scenic această piesă. Ca actori ai lui Shakespeare, ei își joacă propria viață. Distribuit în rolul Rosalindei travestite, Théodore este obligat la

[104] Sainte-Beuve, *Les grands écrivains français*, Garnier Frères, Paris, 1926, vol. I, pp. 209—210.
[105] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, ed. cit., p. 249.
[106] *Ibidem*, pp. 161—162.

sfîrșitul comediei să renunțe la veștmintele bărbătești. Renunțarea o apropie de Orlando (d'Albert) și o dezamăgește pe Phoebé (Rosette). Sub chipul Rosalindei, Théodore redevine domnișoara de Maupin, imaginea vie a feminității pure. Dar numai prezența lui Shakespeare face ca travestirea, dublată, să echivaleze cu triumful adevărului. Grație „teatrului fantastic, extravagant, imposibil" [107], Gautier intonează propriul imn al frumuseții, eliberînd însă romanul de „exaltare, dezordine și nebunie" [108]. Iar dacă Rosalindei îi sînt descrise „enormele progrese" în stilul de altădată al lui Crébillon sau Louvet, cu marele Will alături el se simte invulnerabil față de preavirtuoșii critici. Căci, zice Gautier, oricîtă iubire ai avea pentru artă, sînt lucruri care nu pot fi multă vreme doar privite.

În *Domnișoara de Maupin*, „complicitatea profundă" dintre roman și poezie — sub semnul căreia secolul debutase și care pentru unii interpreți ai prozei e o mișcare omniprezentă în veacul trecut [109] — își pierde nu numai inocența, dar și vocația exaltării. Intrat într-o zodie de luciditate, romanescul se desparte de pretenția de a se substitui poeticului; tonul libertin și apelul la comedie reprezintă imixtiuni non-poetice, semne că expresia epică își redobîndește capacitatea de a distinge între real și ireal. Adică, „tocmai ceea ce poezia, în beatitudinea ei interioară, nu face, nu poate face și nu dorește să facă" [110]. Paradoxal, transferarea *artei pentru artă* asupra romanului îi subliniază acestuia dependența față de realitate. Formula romanului pentru roman era o alternativă care trebuia încercată, chiar dacă soluția s-a dovedit impracticabilă. Căci din iubirea formei pentru formă (de la caz la caz, „artificiu trudnic", „exercițiu funambulesc" sau „imitație rece" [111]), s-a descoperit — pentru

[107] *Ibidem*, p. 238.
[108] Cf. Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Plon, Paris, 1932, p. 331.
[109] Georges-Emmanuel Clancier, *Poésie et roman*, în vol. col. *Positions et Oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 92.
[110] Benedetto Croce, *Poezia*, ed. cit., pp. 35—36.
[111] *Ibidem*, pp. 69—70.

a cîta oară ! — că romanul nu are formă. După un lung interval în care a fost contaminat fie de poemul liric sau epic, fie de dramă, căutarea romanului prin excelenţă a sfîrşit prin constatarea europeană că el este un *mixtum compositum*, „fără formă“ [112]. Măsura i-o dă realitatea, ea însăşi proteică. Abia această ratare ultimă a unor sensuri romantice deschide drumul realismului.

Lupta pentru roman este aşadar o luptă împotriva romanescului, a inautenticităţii. Mereu aceeaşi, reacţia dispune numai de termeni istorizaţi, depinzînd de conjunctura unei epoci literare. O probă în acest sens — cea din urmă în cadrul capitolului de faţă — reiese din *La Confession d'un Enfant du Siècle* (*Confesiunea unui copil al secolului* — 1836) de Alfred de Musset. Admiraţia stîrnită de poetul *Nopţilor* în decursul secolului al XIX-lea pleacă de la sesizarea unei contradicţii. „Reprezentantul cel mai caracteristic al romantismului“, Musset lasă deoparte neliniştile vizionare, descripţiile somptuoase, „amplificarea oratorică“ [113]. E un romantic sau nu ? Să lăsăm cîntarul tipologic pe seama altora şi să-l privim pe Musset din apropierea romanului şi a scrierilor sale despre arta vremii. Interesant de observat, el a respins catalogările abuzive printr-o relativizare a esteticului. În *Un mot sur l'art moderne* (*Un cuvînt asupra artei moderne* — 1833), tranşează falsa problemă : „Nu există artă, nu există decît oameni“ [114]. Arta îmbrăţişează o infinitate de stări, multitudine esenţial umană, încît a-i impune imitaţiei o regulă înseamnă a purta prin lume „eterna mumie pe care pedanteria o îmbălsămează“. Singurul criteriu de ordonare este *apartenenţa la vreme* (la Goethe aceasta era doar un accident). Există o literatură care nu aparţine nici unui secol (o literatură *teatrală*, unde domneşte imitaţia şi regulile ei „triste“) şi o alta, care ţine de secolul său (ea răstoarnă statuile, „bravînd“ regulile). Nu este greu de bănuit în ce parte se

[112] Hermann Marggraf, *Die Entwicklung des deutschen Romans*, în *Deutsche Monatsschrift für Literatur und öffentliches Leben*, 1844—1848, p. 101.

[113] Cf. Philippe Van Tieghem, *Musset. L'Homme et l'Oeuvre*, Hatier-Boivin, Paris, 1957, p. 153.

[114] A. de Musset, *Oeuvres complètes en prose*, ed. cit., p. 898.

așează secolul „nostru". Dar pentru Musset, clasificările exploatează doar un soi sau altul de inconveniente. Dacă „inconvenientul secolului lui Voltaire" era că „toată lumea îl imita", „inconvenientul secolului lui Lamartine" e că „nimeni nu-l imită" [115]. Sînt tocmai dificultățile întîmpinate de Dupuis și Cotonet în faimoasele *Scrisori* publicate de Musset în *Revue des Deux Mondes* (1836—1837). Cei doi precursori ai lui Bouvard și Pécuchet se străduiesc, „încă din 1824", să priceapă ce desemnează *romantismul*. Mai greu era la Paris, pentru că în provincie termenul era sinonim cu absurdul. La început, au crezut că el se aplică teatrului sau acelor „invenții moderne" care se serveau de pretextul „că ar fi dramatice" [116]. (aluzie transparentă la Vigny). Cînd au descoperit, prin 1828, că exista și un roman romantic (opus celui clasic), au părăsit ideea că romantismul ar fi doar „alianța comicului și a tragicului" ori vreo „infracțiune" față de legislația aristotelică. Incertitudinea continuă, obligîndu-i să apeleze la explicația moștenită de la doamna de Staël : pînă la 1830, romantismul echivala cu „imitația germanilor, la care noi i-am adăugat și pe englezi" [117]. Cum însă imitația — a anticilor sau a modernilor — nu face arta, au revenit între 1830 și 1831 la o determinare internă : „romantismul era *genul istoric*". Discreditarea a intervenit atît de rapid, încît din 1831 au optat pentru *genul intim* (în *romanele intime* e vorba de „adultere, marasm, sinucideri", dar fără vreun „alt semn particular" [118]). Prin 1832 și 1833, au preferat să-l creadă un „sistem de filozofie și economie politică" (referință, ca și la Gautier în prefața *Domnișoarei de Maupin*, la Saint-Simon și Fourier), care însă a eșuat oricît s-ar fi străduit o femeie drăguță de a-l fortifica printr-o viziune creștină (nici o îndoială, e George Sand). În fine, prin 1836, adică tocmai în anul de apariție a *Confesiunii*, au ajuns să nu mai creadă nimic.

---

[115] *Ibidem*, p. 900.
[116] A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, în *Oeuvres complètes en prose*, ed. cit., p. 839.
[117] *Ibidem*, p. 842.
[118] *Ibidem*, p. 844.

Confesiunea unui copil al secolului reia în fond aceleași etape ale devenirii și decăderii romantice, situarea în timp hotărîndu-i intențiile. Nu este nici un roman istoric, nici un roman intim și, cum se va arăta, nici măcar o confesiune. Pentru că întrebuințarea unei naratiuni la persoana întîi sau unele trimiteri la idila consumată între Museet și George Sand nu pot să înșele. Este un roman pur și simplu, al cărui erou este romanescul, în vremea romantică o contaminare gravă între un mod de existență prin ficțiune și altul în afara ei. Cuvintele cu care începe opera focalizează atenția asupra acestei intersecții: „Pentru a scrie povestea propriei vieți, trebuie să fi trăit mai întîi; de aceea nu este a mea cea pe care o scriu" [119]. Remarca, imediat sub titlu, anulează orice presupus „ecou al lui Jean-Jacques" [120]. Cum recunoaște într-o scrisoare din 1834 către George Sand, Musset proiecta o „histoire de maladie", numită aici o „maladie morală abominabilă". Interesul cititorului e trezit de faptul că răul are o cauză generală. Contrar lui Rousseau, Octave — autorul confesiunii — declară că „de era singurul bolnav, nu spunea nimic despre asta". Dar așa, destinul e al unei generații și în chip firesc romanul său preia construcția consacrată. După o prelucrare în *L'Anglais Mangeur d'Opium* (*Opiomanul englez* — 1823) a operei lui De Quincey și neterminatul *Roman par lettres* (*Romanul epistolar* — 1833), Musset reușește să încheie nu numai singurul său roman, dar și să facă un roman al romanelor romantice.

În raport cu trama conflictuală la modă, Octave trece de la resentimentul pentru inautenticitatea ei la proclamarea — regăsită în întreaga sa operă — a „inautenticității ca principiu al lumii" [121]. Dezvoltarea narativă, ca și în *Indiana* sau *Domnișoara de Maupin*, are drept miez o triadă. Primul episod aparține ratării erotice (pe Octave îl înșeală ibovnica), ceea ce îl obligă să-și conștientizeze diferența dintre

---

[119] A. de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle*, ed. cit., p. 81.

[120] Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Hachette, Paris, 1933, p. 453.

[121] Cf. Charlotte Dolder, *Le thème de l'être et du paraître dans l'itinéraire spirituel d'Alfred de Musset*, Juris, Zürich, 1968, p. 88.

real și ideal, cu alte cuvinte să se molipsească de boala secolului. Grație lui Raymond și Rosettei, trecuseră prin asta și Indiana și d'Albert. Episodul secund — apariția Brigittei — întemeiază cultul pentru frumos („Dacă prima dragoste pentru prima metresă mă făcuse să comit altădată nebunii, făceam acum de o sută de ori mai multe... Aveam un cult pentru Brigitte" [122]). Torturat de suspiciunile nevindecate și rob al orgoliului („acest dumnezeu al egoistului" [123]), Octave ajunge în ultimul episod, acceptînd că nu poate fi etern amantul ideal, să fugă de Brigitte. De la *Noua Eloiză* pînă la recenta *Maupin,* nu se fuge fără a lăsa un testament, cît de mic, în care partenerul părăsit (aici Brigitte) să fie îndemnat spre amantul terestru (ponderatul Henri Smith, replică a lui sir Ralph din *Indiana*). Prin retragerea lui Octave, Musset spera să o salveze pe George Sand de calomnii stupide (biograficeşte finalul inversa situația), dar efectul cert al *Confesiunii* este că autorul s-a răzbunat pe o manie, nu numai literară.

Octave face parte dintr-o generație „ardentă, palidă, nervoasă" și-i etalează boala. Răul pare să fi fost prezent încă din leagăn ; în vremea imperiului „nu existau decît cadavre sau semi-zei" [124], dar generația sa era necoaptă pentru a nu absenta din ambele roluri. De aici izvorăşte și resentimentul lui Julien Sorel. Pentru Musset însă, spectacolul istoriei arată cum, după prăbușirea „nemuritorului împărat", purpura cezarilor a devenit costumul lui Arlechino. Totul ar fi avut aparența comediei, dacă asupra Franței nu se abăteau „fantomele negre", care le spuneau tinerilor cetățeni ai veacului „Faceți-vă preoți" [125]. Desigur, este *negrul* din Stendhal. „Copiii imperiului și nepoții revoluției", condamnați la repaos de către suveranii noii lumi, sînt cuprinși de angoasă („jumătate mumie și jumătate fetus" [126]). Din stă-

[122] A. de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle,* ed. cit., p. 243.
[123] *Ibidem,* p. 299.
[124] *Ibidem,* p. 82.
[125] *Ibidem,* p. 84.
[126] *Ibidem,* p. 86.

pînirea ipocriziei, dictînd „vieții interioare a societății" un aspect „sumbru și tăcut", se ridică setea de viitor, pe care „rațiunea o urmează plîngînd-o" [127]. Pătrunderea „ideilor engleze și germane" a fost explozia care i-a aruncat în „abisul îndoielii universale" [128]. Dezgustul a ucis veselia (Stendhal întrebuințează un italienism, *allegria* [129]), iar disperarea pe zei. Cauza ultimă a bolii stă în suspendarea în vid: „Tot ce era nu mai este; tot ce va fi nu este încă" [130]. Asupra întregului domnește aparența goală.

Performanțele lui Octave (în sensul că narațiunea e seria de performanțe ale eroului [131]) se înșiruie la hotarul dintre instabilitatea lumii și suspectarea „măștilor". Parțial se reeditează un dat spiritual al barocului, deși romanticii — obsedați de rivalitatea clasicismului — îl ignorau ca atare, deși romantismul, spre deosebire de „adevărul în deghizare și ornament", dezgolește ceea ce barocul decorează. [132] Similitudinea vine din aceeași funcție acordată artei, mai exact spus, din rolul vital atribuit operei ca emblemă. În *Domnișoara de Maupin*, d'Albert atinge treapta supremă a existenței prin „realizarea" comediei shakespeareiene *Cum vă place*. În *Confesiunea* lui Musset, revelația destinului uman o oferă adorația lui Pygmalion pentru Galateea. Marcată de „credința în nimic", generația lui Octave iubește viitorul ca pe „o amantă de marmură", așteptînd ca sîngele să-i coloreze vinele [133]. Fluiditatea formelor și deruta simțurilor sînt compensate de căutarea sculpturalului. Omniprezentă în romanul lui Musset, *statuia* unește realul și irealul. Fixînd mișcarea în piatră, ea își decupează stabilitatea dinamică și, prin aceasta, seduce; simțurilor le aduce certitudinea, dar în pla-

---

[127] *Ibidem*, p. 87.
[128] *Ibidem*, p. 90.
[129] Vezi pp. 237—238.
[130] A. de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle*, ed. cit., p. 94.
[131] Cf. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975, p. 247.
[132] Cf. Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, Editura Univers, București, 1976, p. 255.
[133] A. de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle*, ed. cit., p. 85.

nul trăirii erotice rămîne fără viață. Exaltă pasiunile, ucigînd însă prin răceala marmurei. Galateea nu este decît imaginea primă. Îi urmează statuia de piatră a Comandorului, preluată din *El Burlador de Sevilla* al lui Tirso de Molina sau din *Don Juan* al lui Molière. Pentru Octave, participarea la realitate echivalează cu așezarea la un *ospăț de piatră*. Orice act de înșelăciune se traduce printr-un contact cu mîna întinsă a Comandorului. Indiferența e o poză, căci „omul se simte cuprins de un frig mortal și se prăbușește în convulsie" [134]. Falsul generează „o impresie de marmură". Prejudiciat de minciuna iubirii dintîi, Octave „rămîne de piatră" (consemnare frecventă) atunci cînd Mme Levasseur sau frumoasa Marco îl supun tentației vulgare. Firește, e acuzat de libertinism, admițînd el însuși că a fost „otrăvit, încă din adolescență, de scrierile ultimului secol" [135], dar cu un amendament extras din ratarea voltairiană : „rațiunea umană poate să vindece iluziile, dar nu poate să vindece suferințele" [136]. De aceea, și lecțiile misogine ale prietenului Desgenais („nu există dragoste", civilizația a pervertit natura, frumosul și urîtul sînt „umbre fără corp") îl „lasă de piatră". Dreptul la suferință este, deci, imprescriptibil, iar Octave beneficiază din plin de acesta iubind-o pe Brigitte. Cînd vrea să o omoare, pentru a scăpa de „dureroasele aparențe", zărește „între cei doi sîni albi un crucifix de abanos" și — uitînd sfatul lui Desgenais, că sub fiecare crucifix se află un roman — se oprește. Se termină însă și *Confesiunea*, cu obligația pentru Brigitte să redevină Galateea.

Meditînd asupra generației și a soartei sale, Musset face un portret al secolului și al copilului său francez. Viziunea este amară, asupra vremii plutește „un înger al crepusculului" [137]. Secolul se caracterizează — acuzație de maximă gravitate — prin „lipsa de formă". El este, asemenea romanului, un amestec haotic. Există „anticul, goticul, gustul Re-

[134] *Ibidem*, p. 98.
[135] *Ibidem*, p. 299.
[136] *Ibidem*, p. 132.
[137] *Ibidem*, p. 85.

naşterii, acela al lui Ludovic al XIII-lea" ; „avem în fine ceva din toate secolele, în afară de al nostru, lucru care nu s-a văzut vreodată într-o altă epocă" [138]. Cu atît mai dificil era, în peisajul formelor fără fond, să determine specificul francez. Invadat de „murmurul religios al codrilor bătrîni din Germania" ca şi de byronism („Iertaţi-mă, o mari poeţi" [139]), *caracterul francez* — „vesel şi deschis de la natură" — a transformat entuziasmul pentru rău în „abnegaţia faţă de bine" [140]. În notele sale asupra lui Jean Paul, Musset conchidea : „Providenţa a dat francezilor imperiul pămîntului ; englezilor, pe cel al mării ; germanilor, pe cel al aerului." [141] Musset pune aici punct unei tradiţii. Într-o lume a falselor forme, romanul nu poate supravieţui. Elementele romantice, dincolo de orice îndoială, sînt remanente, dar sistemul lor se dezintegrează. În ceea ce priveşte ipostazele doctrinare ale Galateei (deopotrivă, doamna de Staël sau George Sand), Desgenais specificase că „franţuzoaicele sînt spirituale, elegante şi voluptuoase, dar că mint ca nişte draci" [142].

La Musset, confesiunea denumeşte în fond o naraţiune la persoana întîi, a cărei dominanţă era neatinsă încă de la Novalis sau Foscolo. Octave, naratorul şi eroul ei, încercînd să-şi trăiască viaţa întîlneşte romanul şi sursele sale epuizate. Reveria nu mai are putere asupra ficţiunii. „Perfecţiunea nu există ; a o înţelege înseamnă triumful inteligenţei umane ; a o dori pentru a o poseda este cea mai periculoasă dintre nebunii" [143]. În aceste condiţii era de aşteptat ca tăcerea criticii să se aştearnă pentru multă vreme, înainte de a-i recunoaşte însemnătatea [144]. Dar între timp se consumase un

---

[138] *Ibidem*, p. 105.
[139] *Ibidem*, p. 89.
[140] *Ibidem*, p. 90.
[141] A. de Musset, *Pensées de Jean-Paul*, în *Oeuvres complètes en prose*, ed. cit., p. 894.
[142] A. De Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle*, ed. cit., p. 113.
[143] *Ibidem*, p. 109.
[144] Cf. Maurice Allem, *Musset*, Éditions de la Nouvelle Révue Critique, 1940, pp. 273—274.

fenomen european. Romantismul se literaturizase : a fi romantic reprezenta un mod de a aplica literatura existenței extraliterare. Pentru roman, despărțirea devenise iminentă. Confesiunile generației, de la Musset la *Le Confessioni di un Italiano* (*Confesiunile unui italian* — 1857—1858) de Ippolito Nievo, o atestă. Naratorii care, asemenea lui Carlo Altoviti din romanul lui Nievo, cred că „redarea istoriei într-o simplă povestire nu se prea deosebește cu adnotările făcute pe marginea unui vechi manuscris" [145], și eroii murind melancolic cu convingerea că „fericirea se află în conștiință" [146] se retrag în culise. Și, odată ce a fost ratată și salvarea prin artă, din „augusta minciună" se naște un alt roman. Protagoniștii care ocupă scena sînt acum Becky Sharp ori Rastignac.

[145] Ippolito Nievo, *Memoriile unui italian*, E.L.U., București, 1969, vol. I, p. 16.
[146] Ippolito Nievo, *op. cit.*, vol. II, p. 482.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4. REALISMUL, ARTĂ A CONTRAPUNCTULUI

„Eşti obligat să spui adevărul, atîta cît îl cunoşti, fie că-ţi pui scufie cu clopoţei, fie că-ţi trinteşti o pălărie ecleziastică, şi în drumul unei asemenea întreprinderi mai putem încă întîlni o sumedenie de lucruri urîte şi neprevăzute."

WILLIAM THACKERAY, VANITY FAIR, VIII.

LA O SUTĂ DE ANI abia trecută de cînd realismul a devenit un termen definitoriu în literatura modernă, abundă nu numai contradicţiile sau neînţelegerile, fireşti dacă se ţine seama de pluralitatea deschisă a interpretărilor, ci şi confuziile. Lipsit de un determinant (poetic, critic, religios, etic, temperat, naturalist etc. [1]), multora nu le spune nimic mai mult decît de funcţia etern mimetică a artei. Absentează pînă şi presupusul consens al istoriilor literare, iar o descripţie diacronică a accepţiilor sale scoate în evidenţă dispersarea. Stendhal, pentru că a scris despre *romanticism* înaintea lui Hugo, a trecut drept un romancier romantic. Balzac, datorită „realismului vizionar" şi debutului său sub semnul romantismului, e analizat aparte de romanul realist, din care însă ar face parte Zola [2]. În schimb, Flaubert, deşi nu s-a recunoscut vreodată ca atare, e socotit un realist prin excelenţă, dar — curios — alături de Dumas şi — imposibil — lîngă poetul Leconte de Lisle [3]. La un moment dat, orice reacţie faţă de romantism era considerată realistă, extensiei căzîn-

[1] Cf. Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1959, vol. II.

[2] Cf. Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, ed. cit., pp. 46—67.

[3] Cf. Georges Pellissier, *Le Réalisme du Romantisme*, Librairie Hachette, Paris, 1912, p. 277.

du-i victimă nevinovată poezia. Într-un alt sens, avînd însă avantajul restrîngerii la o judecată asupra prozei narative, se vorbește despre realismul secolului al XVIII-lea, incluzîndu-i pe Fielding sau Smollett, pe cîtă vreme un Dickens face figură de „victorian", chiar dacă există și unele sugestii că acest din urmă termen echivalează realismul [4]. Diversitatea personalităților creatoare pare cînd amenințătoare pentru dreptul la supraviețuire al etichetei, cînd perfect integrabilă unui „roman tradițional al secolului al XIX-lea", o creație unitară „cu raporturi exacte și previzibile din toate unghiurile" [5].

Cînd și cum a început să fie utilizat atributul derivat din realism în mișcarea ideilor literare din secolul al XIX-lea este în mare o problemă rezolvată, atît cît permite o înșiruire cronologică, niciodată completă [6]. Dar dificultățile, rămase pentru o perspectivă sistematică, provin dintr-o dublă ezitare. Pe de o parte, constatîndu-se că realismul ca definire de sine printr-o opțiune pentru o formulă literară istoricește distinctă apare tîrziu, dincolo de mijlocul veacului, ezitarea se manifestă în a numi realiști pe acei romancieri care ignorau acest predicat. Mirarea e similară cu a domnului Jourdain al lui Molière, care descoperă că făcea proză fără să știe. Pot fi realiști cei care nu erau conștienți de cristalizarea unei asemenea soluții estetice și nu se aliniau deliberat curentului ? Răspunsul există, realismul rezultă din construcția narativă a unei realități specifice, pe baza „unei structurii proprii, a unor legi proprii, a unei logici proprii" [7], deci opera e mai importantă decît declarațiile autorului. Ceea ce azi pare complicat, era altădată simplu. Doar la patru ani după ce Champfleury își publicase eseurile despre realism, autorul anonim al romanului *Don Juanii din București* (1861—1862) — paternitatea îi este în dispută — nu ezita

[4] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 244.
[5] Ion Vlad, *Descoperirea operei*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 165.
[6] Cf. René Wellek, op. cit., pp. 232—264.
[7] Cf. Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs für die erzählende Dichtung des Neunzenten Jahrhunderts*, May Niemeyer Verlag, Tübingen, 1957, p. 309.

să aşeze în aceeaşi matcă pe Balzac, cel care a „fotografiat toată societatea franceză", Dikens şi Thackeray, creatori ai unor „încîntătoare romanţe d-obiceiuri" reprezentînd „deosebite scene şi caractere din viaţa societăţii engleze" [8]. Ce-i drept, se consideră că proteismul genului („Romanţul poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot") nu exclude o ierarhie a speciilor romaneşti („comedia socială" de tip balzacian e superioară, avînd vocaţia totalităţii, faţă de particularismul romanului costumbrist), ierarhie care trebuie parcursă de jos în sus (departe de „*Comedia sociale* a noastră, putem însă avea romanţe de obiceiuri") [9]. Cu alte cuvinte, criteriile realismului (fotografierea realităţii, studiul vieţii sociale în totalitate sau în anumite medii, revelarea tipurilor) e aplicabilă tuturora, deşi în ordinea complexităţii romaneşti Dickens, spre exemplu, e mai aproape de începuturi. Pe de altă parte, ezitarea provine din suficienţa ansamblului de date prin care este detectat realismul în romanul veacului al XIX-lea. De obicei, parametrii avuţi în vedere sînt *obiectivitatea* în imitaţia realităţii, *tipicul* ca suport al verosimilităţii, *viaţa socială* (în special *contemporană*) ca obiect al imitaţiei, *critica* dintr-o postură impersonală şi gravă (Erich Auerbach vorbeşte despre „seriosul" realist [10]) ca ton al imitaţiei. După cum se vede, grila din poetica aristotelică rămîne în vigoare. Dar imediat după înserierea preceptelor, intervin amendamentele. Obiectivitatea, sau mai bine zis impresia de obiectivitate, ţine de o modă romanescă, a cărei stabilitate relativă depinde de valabilitatea — cu o durată limitată — a modalităţilor extraliterare de percepere a realităţii. Aşadar, obiectivitatea lui Stendhal e fondată pe Cabanis, a lui Balzac pe Geoffroy de Saint-Hilaire, după cum mai tîrziu Zola practică romanul experimental inspirîndu-se din *Introducerea în studiul medicinei experimentale* a lui Claude Bernard. Ea reiesă de fiecare dată dintr-un efect de distanţare şi temperare în

[8] Vezi Radu Ionescu, *Scrieri alese*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 317.
[9] *Ibidem*, pp. 317—318.
[10] Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 618.

reprezentarea subiectivității[11], concluzia fiind că obiectivitatea narativă e un reflex, nu un dat primordial. Varietatea punctelor de plecare decide nu numai diversitatea stilurilor de obiectivitate într-o anume epocă, ci și istorizarea acestora. Or, din acest unghi, obiectivitatea realiștilor nu reprezintă o excepție. Nici tipicul nu le aparține în exclusivitate ; în orice timp literar, clasic sau romantic, acționează voința de a capta reprezentativul, faptul exemplar. În cuvintele lui Vigny, eroul romantic actualizează o acțiune ideală, deci un tipar[12]. Mai mult chiar, revederea premiselor teoretice ale realismului conduce, uneori, la o moderație în sculptarea tipurilor, alteori pur și simplu la contestarea aurei tipologice. Cazul ultim îl ilustrează un Francesco de Sanctis în *Nuovi saggi critici* (*Noi eseuri critice* — 1872) și mai ales romancierul Luigi Capuana în ale sale *Studi sulla letteratura contemporanea* (*Studii asupra literaturii contemporane* — 1880). Evident, momentul este tîrziu, atunci cînd accentul asupra particularului, a minuției portretistice care dezagregă generalul, beneficiază de argumentele lui Émile Zola sau ale lui Edmond de Goncourt[13]. Însă circumspecția față de excesul tipologic e mai veche, servindu-se de distincția dintre realitate și adevăr, așa cum se păstrase de-a lungul secolului al XVIII-lea și fusese transmisă romanticilor. În gîndirea clasică, arta se raportează la adevăr, la „o afirmație despre realitate, nu la realitatea însăși. În vremea lui Marmontel, un roman trebuia să fie adevărat, nu neapărat real, adică verosimil prin detalii. Prima corectitudinea în îmbinarea ideilor ; neverosimilul era admis, nu și falsul demonstrațiilor. Situația e inversată la Friedrich Schlegel, unde invazia senzorialului în poezie îi atestă realismul. Dar tezele clasice nu sînt abandonate, și un Bonifaciu Florescu rostește în articolul *Adevărul și originalitatea în literatură* (1880) cunoscuta sentință : „Realitatea este ceea ce există, ce cade sub simțurile noastre" ; „adevărul implică conformitate cu na-

[11] Richard Brinkmann, *op. cit.*, p. 312.

[12] Vezi pp. 95—96.

[13] Gino Raya, *Il Romanzo*, Casa Editrice Vallardi, Milano, 1950, pp. 278—282.

tura generală a obiectului sau a ideii". Iar dacă, în linia lui Boileau, „adevărul și frumosul sunt obiectul artei" [14], iar realitatea nu face altceva decît să apară adevărul, realiștii s-au străduit să lase realitatea așa cum este, adică să „năbușească" în contigent abstracțiunea. De aici și voluptatea balzaciană de a susține „augusta minciună" și urîtul romanesc. Tipurile trebuiau obiectivate și, cum se va arăta peste cîteva pagini, Saint-Hilaire oferea o cale adecvată. Cît privește obiectul imitației, viața socială sau studiul relațiilor dintre indivizi din contemporaneitate, enunțul este mult prea vag. Se conturează masa impresionantă a *romanelor extravertite* („în romanul social, individul — fie că este de acord sau în dezacord cu societatea — e animat de dorința de a-și realiza personalitatea într-o lume așa cum ea evoluează" [15]), dar se recunoaște că romanele realiste ale lui Gustav Freytag sau Theodor Fontane se situează în interiorul categoriei între *Wilhelm Meister* al lui Goethe și *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann. Oricît de reprezentativă este definirea de mai sus pentru romanele în care respiră Julien Sorel, Becky Sharp sau Rastignac, lipsește diferența specifică. Non-eul imitat este mereu altfel structurat, la fel ca și tactica narativă prin care îi este descifrată constituția. Astfel, în *Soll und Haben* (*Debit și credit* — 1855), Freytag face din Anton Wohlfahrt un agent picaresc în descrierea etajelor sociale. Formula picarescă, de la originile sale baroce, inculcă romanului o viziune asupra vieții sociale; există la realiștii europeni un roman social de variantă picarescă, analizat mai jos în legătură cu Dickens, dar abia variantele îi caracterizează. În fine, impersonalitatea tonului narativ, grav în critica prezentului și a naturii sale sociale, s-a dovedit o simplă supoziție, necesară celor care creează și analizează alte epoci de roman ca element distinctiv, dar neveri-

[14] Apud *Conceptul de realism în literatura română. Idei și atitudini literare*, antologie și studii de Al. Săndulescu, Marcel Duță și Adriana Mitescu, Editura Eminescu, București, 1974, p. 37.

[15] Pierre-Paul Savage, *Recherches sur le roman social en Allemagne*, Éditions Ophrys, Aix-en-Provence, 1960, p. 9.

ficabilă. Timpul imparţialităţii nu a venit încă, spune Balzac în prefaţa la *Comedia umană*. [16]

Sistemul de date care conferă individualitate realismului trebuie, la rîndul său, supus particularizării. Atît în ansamblul relaţiilor, cît şi în orizontul faptelor relaţionate. Interesează, aşadar, *consistenţa* acestui cosmos axiomatic, la intersecţia dintre intenţiile programatice şi semnificaţiile împlinite ale operelor. Înainte de toate, realismul secolului al XIX-lea este o reacţie de rectificare a unui mod de literaturizare a lumii. Scriitorul acestei vîrste romaneşti, indiferent de ambiţiile şi proporţiile creaţiei, îşi asumă o *misiune*. Aidoma lui Stendhal, „el trebuie să rectifice judecăţile inteligenţei abstracte la contactul cu experienţa", transformîndu-şi romanul într-un laborator la puterea doua [17]. Dacă *summa* doctrinară se cristalizează relativ tîrziu, atitudinile pe care le înglobează preexistă. Pentru că romanul realist, izbucnind în literatură în numele unei noi viziuni asupra universului, şi-a interzis orice naivitate şi, insistînd asupra efortului de orientare a construcţiei, a distrus impresia de spontaneitate. Vocaţia sa constă în a proclama, pe ruinele naivităţii pierdute (citeşte : a lua romanul drept realitatea însăşi), domnia adevărului arid. Experimentează idei şi, totodată, puterile ficţiunii. Iar dacă apelează la suporturi înscrise într-o istorie a ideologiei şi validitatea resurselor sale se erodează („dacă operele poetice se statornicesc pe suporturi sau presupuneri, soarta lor viitoare depinde de soarta acestora" [18]), ceea ce nu dispare — limitînd deci dependenţa — este voinţa de a transcrie realitatea, eliberînd-o de tiparele obosite ale literaturii. În devenirea romanului, realismul marchează *un contrapunct* (iniţial faţă de romantism), prezent la toate nivelele operei şi mereu viu. Este tocmai înţelesul de fond, scandat în ultimul număr al revistei

[16] Vezi pp. 311—312.

[17] Cf. René Girard, *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 130—131.

[18] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 518.

lui Duranty, *Le Réalisme* (aprilie-mai, 1857): „*Realismul* e mort, trăiască realismul!"

În eseurile din volumul *Le Réalisme* (*Realismul* — 1857), Champfleury se opune categoric ipotezei că realitatea ar fi în întregime imitabilă. „Reproducerea naturii de către om nu va fi niciodată o *reproducţie* sau o *imitaţie*; ea va fi întotdeauna o *interpretare*." [19] Şi pentru că tocmai discută despre Challes şi Diderot, iluştri în secolul al XVIII-lea pentru „maşina" de multiplicat vocile narative (în *Lettre sur les aveugles*, oglinda e definită ca o „maşină de dublare a obiectelor") [20], şi se teme de o greşită înţelegere din partea cititorului, dă exemplul dagherotipiei. Nici maşina nu poate reproduce fidel realitatea, imitaţia chiar mecanică implică un *indice de deformare*. Mai ales că realitatea nu este nici omogenă, nici o suprafaţă lipsită de relief. Din ea, romanul alege „un număr de *fapte sesizante*, le grupează, le distribuie şi le încadrează"; or, natura nu dă nici ordonare sau coordonare, nici început sau sfîrşit [21]. Realistul aduce o nouă aspiraţie în chipul de a interpreta natura; dacă orice scriitor idealizează într-un fel sau altul, el cultivă aparenţa „că-i lipseşte idealul" [22]. Argumentul i-l oferă pînzele lui Courbet. Cu alte cuvinte, realismul este *o artă fără artă* (ce vechi şi veşnic tînăr criteriu!), o excelentă „maşină de război" împotriva celor care detestă noua generaţie dar şi o „armă din acelea care-i rănesc pe cei ce o întrebuinţează" [23].

Lucid, Champfleury urăşte realismul ca etichetă, respingîndu-l ca un sistem de norme. „Spre marea mea ruşine, mărturisesc de a nu fi studiat vreodată codul care conţine legile cu ajutorul cărora primul venit ar fi în stare să producă opere realiste" [24]. Îl citează în acelaşi sens şi pe Courbet: „Intitulările, în orice timp, n-au dat o idee justă despre lucruri: dacă ar fi fost altfel, operele erau superflue". Prin

---

[19] Champfleury, *op. cit.*, p. 92.
[20] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 264—267, 431—434.
[21] Champfleury, *op. cit.*, p. 96.
[22] *Ibidem*, p. 275.
[23] *Ibidem*, p. 5.
[24] *Ibidem*, p. 272.

urmare, doctrinei realiste, chiar şi atunci cînd se ajunge la comentarii in extenso, îi lipseşte vocaţia prescripţiilor. Gestul clasicului Boileau sau al romanticului Hugo nu se mai repetă ; a vorbi despre *arta poetică* a realismului, ca un corp normativ constituit, seamănă cu un paradox. Se desemnează o dublă consecinţă ; e firesc, pe de o parte, ca realiştii să refuze blazonul (literaturizant şi distrugător al individualităţii) iar, pe de altă parte, ca romanul lor — declarîndu-se cu insistenţă un studiu al vieţii sociale — să se raporteze la formulele narative consacrate. Cînd Champfleury, acuzat de a fi „un soi de matematician calculînd efectele realităţii", susţine că „nu recunoaşte decît *sinceritatea în artă*" [25], vrea să pledeze pentru o expresie nemeditată şi pentru libertatea creatorului. Dar uită, ceea ce însuşi afirmase, că scriitorul nu poate capta realitatea decît interpretînd-o (devenind prizonierul unui punct de vedere care nu are nimic de a face cu sinceritatea) şi că libertatea sa e provizorie (în măsura în care necesitatea de a nega idealizările romaneşti nu se va epuiza, sfîrşind ea însăşi prin literaturizare). Este primul contrapunct, doar capul de serie.

Mişcarea de idei care însoţeşte realismul, fără a-i supralicita anvergura, nu-şi ascunde termenul de referinţă. Acesta este nu atît romantismul, cît unele date excesiv romantice din imperiul romanesc. Partizanatul demonstraţiilor ori mărturisirilor de credinţă, în ciuda faptului că se declină orice „parti pris", resuscită argumente care operau fructuos în gîndirea veacului precedent. Astfel, asumarea *obiectivităţii* impune o negaţie cu obiect literar : se respinge *arta pentru artă*, aşa cum o profesează romanticii, dar şi *virtutea exclusiv moralizatoare* a romanului, criteriu imbatabil în epoca luminilor. Romanticii, s-a văzut, interiorizau finalitatea artei în ea însăşi răspunzînd în acest fel adversarilor care pretextau curăţirea moravurilor şi puritatea frumosului moral. În paginile revistei sale, Duranty rămîne insensibil la o asemenea justificare, spunînd clar că artistul are un scop. Reprezentarea laturii sociale a omului este utilă, căci instruieşte cititorul.

[25] Champfleury, *op. cit.*, p. 3.

Mai devreme, Courbet se exprimase în același sens, scriindu-și introducerea la catalogul expoziției sale din 1855. Departe de orice spirit de sistem, a intenționat să traducă moravurile și ideile epocii (fără sistem ! ?), ferindu-se de orice tentație a inutilului scop al artei fără artă. Negația circulă, încă din 1851 Baudelaire arătînd în *Les Drames et les Romans honnêtes :* „Este asta folositoare ? Da. De ce ? Pentru că este artă" [26]. Dar el știa să vadă răzbunarea „amarelor cîrteli ale ipocriților", care-l ating și pe Balzac, și că „strălucitoarea prefață la *Domnișoara de Maupin* insulta nătînga ipocrizie burgheză, iar obraznica beatitudine a școlii *bunului-simț* se răzbună pe violențele romantice" [27]. În schimb, în anul expoziției lui Courbet și al vizitării ei de către Champfleury, Baudelaire e necruțător, indicînd în amîndoi niște farsori („Courbet a teoretizat o farsă nevinovată" iar Champfleury „a vrut să facă o farsă speciei umane"), chiar dacă îl scuză totuși pe cel din urmă, dat fiindcă „exasperat de prostie, poncif și de bunul-simț, căuta o lozincă pentru a-i strînge laolaltă pe amatorii de adevăr" [28]. În aceste cuvinte, nici pe departe entuziaste, rezidă o observație întemeiată. Dacă realiștii acceptă scopul instructiv al artei (și al ficțiunii), asemenea teoreticienilor din veacul al XVIII-lea, ei se despart de horațianul *utile dulci*, prin glasul aceluiași Duranty, care specifică nepotrivirea dintre utilitate și divertisment. Așadar, arta (romanul) instruiește, dar nu amuzînd. Instruiește, căci aici stă plăcerea imitației, dar nu amuză pe adepții școlii morale, deoarece obiectivitatea — legile naturii — exclude ambele rezolvări ale narațiunii — crima pedepsită, virtutea recompensată (variantă sentimental-romantică) și vină elogiată, castitate repudiată (variantă libertină). Obiectiv, romanul nu este nici basm, nici anti-basm, ca în vremea lui Scott și Benjamin Constant [29]. Stendhal, fără să

---

[26] Charles Baudelaire, *Dramele și romanele cinstite*, în *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, ed. cit., p. 36.

[27] *Ibidem*, p. 34.

[28] Charles Baudelaire, *Dacă e să vorbim de realism*, în ed. cit., pp. 48—49.

[29] Vezi pp. 66—67, 111—112.

ştie de aceste deducţii, jubilează lăsîndu-şi eroii să penduleze între cele două planuri. Dar cît de mult s-a străduit Dickens şi cît de puţin Thackeray să amuze, arată că argumentul e invocat dintr-o necesitate de sistem, dar fără acoperire. În general, obiectivitatea pe care mizează realiştii presupune, în constituirea ficţiunii, acceptarea că imitaţia realului face din *arta pentru artă* o *ştiinţă pentru artă*, din romancier un observator savant (de aici, mitul absenţei sale din planul organizării realităţii imitate) iar dintr-un roman de moravuri „o expresie a societăţii" [30].

Lupta romanului de a ieşi din sclavia artei, prin supunerea la obiect, reprezintă un criteriu valabil doar în măsura în care contextul romantic era interpretat într-un sens contrar. Dacă, dimpotrivă, în acesta era sesizată „supunerea la teză", atunci spaniolul Juan Valera se declara partizan al artei pentru artă şi al unui roman „ca reprezentare artistică a întregii societăţii" [31]. Aşadar, laturile nu sînt incompatibile, dar fără medierea artei pentru artă realismul nu se poate concepe pe sine. Cazul de mai sus este însă rar, în fond o deformare provincială a disputei asupra romantismului, dar semnificativ prin faptul că totalitatea socială e un reflex argumentativ la orice tezism romanesc. Extinsă la proporţiile întregului, teza devine difuză, un *cogito obiectivat* [32], atestînd absenţa vreunei contradicţii dintre idee şi reprezentarea ei sensibilă. Pe linia lui Herbart cu *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (*Manual pentru o introducere în filozofie* — 1813—1837) şi a şcolii herbartiene (referiri există şi la Titu Maiorescu), frumosul s-ar realiza pe sine, indiferent sau neutral la reacţia de plăcere sau dezgust [33]. Atitudinea, chiar nedigerată în plan filozofic, nu e străină de spiritul epocii,

---

[30] Eugenio de Ochoa, *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Madrid, 1867, pp. 375—377.

[31] Juan Valera, *Sobre el arte de escribir novelas*, apud Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Ediciones Anaya, Salamanca, 1971, p. 173.

[32] Cf. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia percepţiei estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 226.

[33] Cf. K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 440.

conținînd premisa pentru care elogiul mizeriilor sociale nu încetează de a fi estetic și, totodată, impersonal. Valera reia și sentința lui Friedrich Schlegel că marele poet e oricînd realist, sentință prezentă și la Baudelaire [34], considerînd-o încă valabilă tocmai pentru că romanticilor li se refuză împlinirea ei. Se conturează, dincolo de intervențiile izolate, o nouă *estetică a adevărului*, conform căreia — într-o formulare modernă — *realul* dovedește că „totul este la locul său, absolut determinat, [că] lucrurile se disting după ierarhia formelor și se supun legilor naturii" ; cu alte cuvinte, că „arta nu are probleme" [35]. Verosimilitatea actelor (încrengătură atribuită unui personaj sau unei situații epice) se sprijină pe *tipic*. Din orice punct se vede sistemul, din orice secvență se organizează seria. Aserțiunea că romanul constă într-o „epopee subiectivă", profesată de Goethe și apoi de romantici, e socotită moartă. Specie de poezie, așa cum le apare romanticilor și lui Theodor Mundt în *Die Kunst der deutschen Prosa* (*Arta prozei germane* — 1837), romanul este din ce în ce mai frecvent raportat la obiectivitatea epopeică. El este o epopee, dar nu subiectivă. Predicatul epopeic e utilizat în orice epocă de roman, dar „imaginea totală a aspirațiilor umane" [36] emană, după un Friedrich Spielhagen în *Über Objektivität im Roman* (*Despre obiectivitate în roman* — 1863), din lumea obiectivă. Faptul pretinde nu numai o reconsiderare a relațiilor dintre real și adevărat, ci și pe acelea dintre *tipic* și *ideal*. Dacă în sens romantic ideal înseamnă înfrumusețare, el nu mai trebuie să fie „conceput ca o înfrumusețare (deci o minciună)", ci ca un „raport în care autorul pune tipurile create de el" [37]. Dacă la Vigny exemplaritatea eroului se revendica din acțiunea ideală, acum tipicul rezultă dintr-o imaginare a „plura-

[34] Cf. Charles Baudelaire, *Dacă e să vorbim de realism*, ed. cit., p. 49.

[35] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 204.

[36] Cf. Theodor Mundt, *Die Kunst der deutschen Prosa*, Faksimildruck nach der 1. Auflage von 1837, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1969, p. 356.

[37] V. G. Bielinski, *Opere filozofice alese*, Editura Cartea rusă, București, 1956, vol. I, p. 124.

lităţii", a „unui grup întreg de oameni exprimînd aceeaşi idee" [38]. Mişcarea contrapunctică a gîndirii este evidentă: tipicul exprimă pluralitate (singular, tipicul se dezagregă), idealul izvorăşte din „ideea înregistrată". În ambele cazuri, primordială e realitatea exterioară, în faţa căreia romancierul trebuie să-şi exerseze aptitudinile proteice şi mimetice, disponibilităţile pentru tot ceea ce nu-l reprezintă pe el însuşi. Dar eclipsarea de sine, atît de necesară în contradicţie cu titanismul creatorului romantic, are un efect opus, plăsmuirea unei lumi autonome, suficiente sieşi, în care situarea faţă de realitatea imediată şi organizarea unor cîmpuri vizuale accentuează însemnele medierii. În fond, realistul, suspectînd creaţia şi ipostazele demiurgice, se vrea un mediator, dar romanul său reprezintă o sociogonie. Spre acest punct tinde analiza realismului [39], dar comentariile ajung acolo abia atunci cînd, în consens cu evoluţia obiectului, romantismul nu mai oferă un orizont de desprindere, revenindu-le altor modalităţi narative — printre care naturalismul — să ia la rîndul lor realismul ca termen al distanţării.

Spectacolul contemporan al vieţii sociale ca miez al nonficţiunii romaneşti îi face pe teoreticienii realismului să vorbească despre *picturalitate*. Sintagma „pictură a moravurilor din cutare ţară şi din cutare vreme" e mult prea des întîlnită pentru a mai face trimiteri. Se uită însă un lucru, şi asupra acestuia trebuie insistat. Dacă realiştii acceptă că sînt pictori, pictura e considerată „o artă inferioară" [40]. Supremaţia, de la romantici şi chiar în gîndirea lui Herbart, aparţine muzicii şi, din acest punct de vedere, realiştii nu se aliniază. Consideraţiile asupra picturalităţii narative motivează, prin „accentuarea acţiunilor şi dezvoltarea moralului" [41], nu numai specificul literaturii ci şi superioritatea sa faţă de pictură. „Romancierul dispune de mijloace care sînt mult superioare celor ale pictorului", pentru că el nu se limitează la o „descripţie exactă" şi nu solicită doar o percepţie mo-

[38] V. G. Bielinski, *op. cit.*, vol. III, p. 125.
[39] Vezi pp. 347—348.
[40] Champfleury, *op. cit.*, p. 101.
[41] *Ibidem.*

mentană. Dacă „operele de geniu se explică prin durată", romanul exploatează prin excelență durata lecturii. Figurile romanești (portrete morale) depășesc „funcțiunile" penelului, fiind în mișcare și încă într-o mișcare extinsă. Nesesizînd exagerările, argumentația îndeamnă spre acceptarea primordialității semnului literar. Așa după cum „cartea nu e făcută pentru ochi, ci pentru creier, la fel este pentru toate artele" ; prin urmare, un roman descriptiv în datele unei picturalități pure nu și-ar îndeplini *misiunea,* absentînd participarea cerebrală. Rezervate și selectînd doar simțurile, pictura și muzica se ratează în chip similar (pictura adresîndu-se numai ochilor, iar muzica numai urechilor) [42]. Modernii, recunoaște Champfleury, au risipit un mare talent pentru „a reda natura", dar peisajistica romantică — „preponderență a picturii" — a provocat „mult rău în epoca noastră". De ce ? Tocmai fiindcă, presupune el, într-o descriere de această factură „detaliile se supun legilor de ansamblu", făcînd-o previzibilă și inutilă [43]. Exemplul i-l oferă Chateaubriand. Romanul, pentru a se înălța deasupra unui divertisment de o clipă, trebuie să fixeze în minte „senzații noi", iscate de detalii indeductibile dintr-un ansamblu. E nevoie ca idealitatea să fie trădată prin amănuntul rebel. Abaterea face portretul sau peisajul memorabil. Datorită ei faptele descriptive devin, paralel cu cele narative, „sesizante". Rețeaua de date dă ființă unei ierarhizări, ceea ce atrage o lectură a vizualului, descifrînd continuu închiderea cercului descris de desprinderea și reîntoarcerea tipicului în atipic. Interesant de observat, Champfleury, deși adună piesele la dosar, nu emite sentința, dar nici nu o exclude. Oricum, detronarea muzicii și apelul la picturalitate, fie ea și inferioară, indică un stadiu fericit pentru proza narativă, pierdut cînd literatura exaltă, la ora simbolismului și a lui „de la musique avant toute chose", poezia.

Organizarea cîmpurilor vizuale este esențială prozatorului realist, chiar dacă prin aceasta el încearcă să-și obiectiveze punctul central sau focarul perspectivei. Prin răsturnare,

[42] Champfleury, *op. cit.,* pp. 101—105.
[43] *Ibidem,* p. 106.

„tabloul" reclamă receptarea lui dintr-un unghi, nu incidența privirii pe suprafața datelor exterioare generează ansamblul înregistrat. Pluralitatea acelor lumi speciale și a unor „démi-mondes" despre care se vorbește în *Revue des Deux Mondes* (1 ianuarie 1854) impune romancierului să-și mute șevaletul ; el este un pictor nu selectîndu-le, ci selectat de medii. Necesitatea acomodării multiple reprezintă, înainte de toate, un mod de a justifica proteismul romanesc prin non-identitatea actelor mimetice. Și aici, clarificarea se produce sub imboldul unei experiențe romantice respinse. Cu virtuțile sale de gropar teoretic, același Champfleury nu lasă nici o îndoială asupra aspectului în dispută. „Sub *culoarea locală*, a fost permis timp de douăzeci de ani de a infesta teatrul cu pretinse personaje istorice..." [44] Evident, nu numai teatrul, dar „martirologia enormă a personajelor amețite și puse să moară" este prin excelență a dramei romantice. *Genus loci* era un reflex al apetitului pentru istorie și tragedie. Apetit care s-a saturat, mărind disponibilitățile de sens contrar, spre contemporaneitate și comedie. Exemplul îl oferă Balzac, dar fiindcă se discută despre teatru, cu *Mercadet*. Deci unghiurile nu sînt atît de nevinovat neutrale iar romancierul nu se instituie pur și simplu ca elev al propriilor pînze. Conștient de provizoratul artei, el reacționează în numele realității, criteriu al tranzițiilor neîntrerupte. Unei Scoții originare sau unui ev mediu trubaduresc îi răspunde un mediu contemporan, modelator de tipuri. „La Paris, scrie Balzac, oamenii care studiază și cugetă se aseamănă întrucîtva între ei datorită faptului că trăiesc în același mediu" [45]. În loc să fie citit în oglinda de claritate ideală a trecutului, în loc să topografieze stări interioare, prezentul se dimensionează pe sine printr-o comparație a mediilor, căci pluralitatea acestora e o condiție. În prelungirea contrapunctului, dublîndu-i efectul de răsturnare, s-ar putea spune că realistul nu-și așează șevaletul decît cu convingerea că, oriunde privește, descoperă

[44] Champfleury, *op. cit.*, p. 200.
[45] Honoré de Balzac, *Slujbașii*, în *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1959, vol. V, p. 9.

medii, sisteme particulare de determinare a similitudinilor. Fără o minimă asemănare, personajul nu are viaţă. Categoric, „realul e pre-obiectivul“ [46], adică ceea ce urmează a fi obiectivat prin naraţiune. Un studiu atent al faptelor şi al raporturilor dintre ele degajă relativitatea, romanul corespunzînd unei etape pozitive de cuprindere a realităţii, debarasate de explicaţiile teologale sau metafizice. Ajuns la maturitate, romanul e contaminat de ştiinţă, utilitatea sa morală derivînd din fizica socială. În esenţă, ideile apar statuate de Auguste Comte în *Cours de philosophie positive* (*Curs de filozofie pozitivă* — 1830—1842), idei care însoţesc devenirea literară, definind o mentalitate, dar fără să-i fie neapărat o cauză. Ar fi fost şi imposibil, nu numai pentru că în această direcţie îndemna chiar evoluţia romantismului [47], dar şi pentru că fenomenul este, simultan, de proporţii europene. Se caută febril *climate*, scene şi figuri reprezentative, variante ale unor aspecte „europene din acest pătrar de veac“ [48]. Soluţia imediată vine chiar pe căile romantismului, optarea pentru *spaţiile rurale*. Microsocietăţile, inconfundabile, reflectă articulaţiile macrosociale, variantele subiectelor şi stilurilor narative reliefînd tocmai accesibilitatea localizată în general. Manzoni sau George Sand încercau acelaşi lucru, dar, pe de o parte, declamau imposibilitatea de a reda rostirea specifică (recunoşteau că stilizează), iar, pe de alta, rămîneau ancoraţi în pitoresc. Acum relativismul prozaic tinde spre autenticitate, odată cu *Scènes populaires* (*Scene populare* — 1830) de Henri Monnier, *Der Bauernspiegel* (*Oglinda ţăranului* — 1836) de Jeremias Gotthelf sau cu *Escenas montañesas* (*Scene montane* — 1854) de José María de Pereda. Despărţirea de fabulos, fantastic sau istoric are o rază de acţiune continentală. Mai devreme, în *Petrecerea serilor în cătunul de lîngă Dikanka*, Nikolai Gogol reia fantasticul, dar, „susţinut de etnografie şi geografie“, îl neagă printr-un comentariu ironic, „răsturnînd metodele roman-

[46] Cf. Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 227.
[47] Vezi pp. 86—88.
[48] Honoré de Balzac, *Slujbaşii*, ed. cit., p. 8.

tismului“ [49]. Mai tîrziu, Alecu Cantacuzino în *Serile de toamnă la țară* (1855) procedează într-un chip neașteptat de asemănător, abordînd ficțiunea pseudoistorică în „registrul mai vesel și mai înflorit al romanțului“ [50]. În fiecare caz în parte, prezența elementelor romantice nu trebuie să mire. Ca spațiu de emisie al povestirii, ruralitatea face să se întîlnească realitatea basmului și contemporaneitatea post-mitică, dezgolind romantizarea. Interesantă coincidență : în secolul al XVIII-lea, clasicismul sfîrșea tot prin relativizare. Nu mișcarea este nouă, ci criteriile. Spre deosebire de romantici, în a căror romane puterea unificatoare a reveriei, odată consumată, lăsa realul în dispersare, noul relativism este filozoficeşte optimist iar în planul romanesc admite montarea particularului tipic într-o panoramă. Fiecare operă, tablou al unui mediu, se alătură celorlalte, fiind o secvență a unei colecții deschise. Balzac doar hiperbolizează aglutinarea, vrînd să epuizeze mediile. Nu întîmplător, abundă în această perioadă culegerile de povestiri sau nuvele. Desigur, amploarea romanului are la origine înrămarea unor narațiunii secundare, constituție transparentă pînă în secolul al XVIII-lea, dar își cîștigase deja un statut independent, coordonîndu-și durata altfel decît prin alăturarea sau multiplicarea naratorilor. Explicația e alta : față de galaxia mediilor sociale, realitatea romanescă e minusculă. Reînvie gustul cinquecento-ului pentru colecțiile de narațiuni ; la proporții mărite dar îndreptat spre aceeași „literatură comică sau negativă“ [51], romancierul se vrea, în compensație, „un cîntăreț de povești“ neobosit. Balzac vorbește despre modelul lui Matteo Bandello [52], dar — dincolo de orice exagerare — valul fusese uriaș. Micimea, resimțită ca insuficientă pentru a reda imaginea întregului, e suplinită prin adiția „scenelor“. Galeria de romane devine o inovație a secolului, nu fără consecințe asupra fiecărei opere montate în ansamblu. Dintre ele, două

[49] Cf. Viktor Sklovski, *Despre proză*, Editura Univers, București, 1976, vol. II, pp. 79—82.

[50] Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 41.

[51] Cf. Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 451.

[52] Cf. Honoré de Balzac, *Slujbașii*, ed. cit., p. 8.

sînt foarte cunoscute şi pot fi numite chiar înaintea analizei [53]. Fragmentarismul lumilor fictive, omolog relativităţii obiective, impune romanului o deschidere care să-l facă susceptibil unei posibile înrămări. Personajele circulante, strămutîndu-se dintr-un roman în altul reprezintă o modalitate. Apoi, desfacerea romanului în secvenţe parţial autonome, în *foiletoane*, reproducînd în interior mişcarea de însumare. Prima e utilizată mai cu seamă de Balzac ; cea de a doua, însă, e o modă.

Atributele realismului, aşa cum sînt consemnate cel mai adesea, sînt ale romanului de totdeauna. A spune că, „pentru a fi veridic, romancierul trebuie să fie uneori crud, dar mereu îndrăzneţ, să dispreţuiască recriminările publicului temător sau ipocrit" [54], nu înseamnă a-l individualiza pe naratorul realist. În orice epocă de roman, cruzimea epică este implicată. Făcînd *Romanţul burghez*, Furetière era crud în stilul veacului al XVII-lea. Swift în *Călătoriile lui Gulliver* alegoriza cu cruzime şi îndrăzneală, dar în peisajul rococo. Cît despre „publicul temător", romancierii multor vremuri au avut voluptatea ca, presupunîndu-l, să-l sfideze. Pentru că aici e mai mult un dialog cu un partener necesar, nu neapărat existent, care să fie învins de roman în ciuda faptului că autorul îl suspectează. Există un pericol romanesc, o boală a idealizării care, în variantă cavalerească, îl seduce pe Don Quijote. Lui i se ard cărţile iar, peste secole, cînd Emma Bovary se îmbolnăveşte în stil flaubertian, i se interzic lecturile din acest gen. Chiar Scott scriind *Frumoasa din Perth* sau Hugo cu *Han de Islanda* se credeau cruzi, şi, în vreme, erau. Dar cruzimea epică, măsură a autenticităţii, depinde de raportarea la un context literar, nu atemporal, ci deplin istorizat. Iar publicul „ipocrit" determină mai exact momentul, prin specificul ipocriziei sale contestatare, decît cititorii covîrşiţi de patima romanescă. Ca etapă în devenirea romanului din secolul al XIX-lea, realismul concretizează parametrii amintiţi, altminteri prea vagi pentru a nu fi

[53] Vezi pp. 289—290.

[54] Cf. Philippe Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 228.

omnivalabili. Într-adevăr, „realismul este, de la început, o atitudine *critică* față de fenomene și *receptivă* doar față de esențe" [55], dar afirmația, aplicată literaturii și în speță romanului, exprimă prea mult și, totodată, prea puțin. În concluzia paginilor precedente, se vede că obiectivitatea în imitația realității, avînd ca scop mediile sociale și ca suport al verosimilității tipicul, indică un sistem original al relațiilor dintre artă și realitate, însă numai prin intermediul acelora dintre roman și literatură. Smuls din vecinătatea romantismului (mai cu seamă că romantismul nu moare la nașterea sa) și privit doar ca exemplu major într-o teorie a mimesisului, realismul își pierde personalitatea și, odată cu el, întreaga proză a secolului al XIX-lea. În cadrul acestor considerații preliminare, răsare un ultim contrapunct: romanele convergente realismului limitează atemporalitatea lecturilor teoretizante, opunînd eternului — ca obiect și ca manieră a imitației — conștiința provizoriului. [56] Un prim argument îl oferă *beylismul.*

Destinul creator al lui Henri Beyle, adăpostit sub pseudonimul „puțin cam teutonic" [57] de Stendhal, este un epilog al sensibilității și vervei intelectuale din secolul în care „luminile" treceau în romantism, dar și un prolog al reacțiilor antiromantice, pregnante abia după cîteva decenii. El aparține unei generații care, într-o epocă de restaurație nevindecată de „coșmarul" revoluției dar nici de dorul măreției imperiale, a căutat sub influența spiritului formator al unui Vico sau al unui Rousseau să stabilească un dialog profund cu istoria, pentru a se putea motiva pe sine, unei generații, în esență, romantice. Identitatea în ceea ce privește resursele nu exprimă decît o latură a creației, căci beylismul reprezintă înainte de toate o alternanță a contrariilor. Sub masca siguranței de sine, de dispreț suveran față de contemporaneitate, se află un Stendhal chinuit de convingerea ratării.

---

[55] Cf. Henri Wald, *Homo significans*, Editura enciclopedică română, București, 1970, p. 59.

[56] *Le Réalisme* al lui Champfleury are un motto din Bacon, specificînd că provizoriul nu trebuie să fascineze.

[57] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, Editura Fundațiilor, București, 1940, p. 316.

Dotat cu un registru afectiv continuu iritat dar şi cu o luciditate care se vrea glacială, el acumulează de-a lungul existenţei un puternic resentiment faţă de societate, resentiment care, în loc să explodeze spectaculos în atitudini demonice, se răsfrînge asupra sieşi. Dacă reînvie pasiunea negatoare a lui Jean-Jacques, ura provocată de convingerea că împotriva sa lucrează o „conspiraţie universală", consecinţa nu este exacerbarea cultică a ipostazei de poet damnat, ci distrugerea vălurilor poetice şi căderea deliberată în prozaism. Există la Stendhal un narcisism pronunţat, dar nu unul ivit din adoraţia de sine, ci unul întunecat, negativ. Tentaţia de a se elibera de „cantitatea îngrozitoare de Eu şi de Mine", deşi formularea se referă la sine, cu conştiinţa că-l izolează printre contemporani, nu este numai a lui. Desigur, ea generează acea cruzime epică, frecvent invocată în interpretarea prozei stendhaliene, acel efect de distanţare care-i permite să perceapă pervertirea individului sub presiunea socială, adică să execute „cronica". Sensul e mai larg, admite însă chiar autorul, de vreme ce textele sale se adresează unor cititori de mai tîrziu. Pe la 1880 sau pe la 1930, semenii săi se vor fi dezbărat de prejudecăţi iar literatura de convenţii. Supoziţia, deşi infirmată, e necesară *cronicii* stendhaliene. *Scenele* de la 1827 sau de la 1830, datare a ficţiunii după momentul redactării, sînt destinate „prietenului" liber din viitor, apt numai el să reziste la spectacolul adevărului arid şi să preia confesiunea de o sinceritate totală. Criteriile prezentului rămîn provizorii, romanele sînt documente pentru posteritate. „Ce încurajare pentru a fi adevărat, numai şi numai adevărat". Dar tentaţia de a rivaliza în stil cu concizia codului civil, neadecvată momentului literar, nu este senină. Calmul şi severitatea narativă sînt datele unei măşti pe care Stendhal voia să o poarte în ochii viitorimii, dar fără să ascundă amărăciunea de a nu le putea transforma în esenţe. În absenţa digresiunilor, comentariilor, intervenţiilor, a minuţioasei şi întortocheatei analize consacrate eului şi energiilor sale imprescriptibile, imaginea se alterează. Stendhal şi-a dorit acest lucru, reuşind în bună parte ; pe sine însă nu s-a

înşelat, şi aceasta spre propria-i disperare : „Dar cîte precauţiuni pentru a nu minţi !“ [58]

Beylismul, despre care Stendhal a vorbit mai întîi, are o dublă natură, care se răsfrînge şi asupra interpretărilor sale. În 1854, Sainte-Beuve admite că *Mînăstirea din Parma* „e mai puţin un roman decît nişte memorii“, dar Beyle îi pare „un gentilom incognito care scrie şi înnegreşte hîrtia pentru propria-i plăcere“ [59]. Altfel spus, roman care este o confesiune, confesiune din care lipseşte trădarea de sine. A dorit să fie limpede şi natural, dar „gustul pentru adevăr şi firesc“ e mai degrabă o revanşă, „o mănuşă svîrlită defectelor din juru-i“ [60]. Mistificat de aura de fost oştean napoleonian a lui Stendhal dar neimpresionat de scrierile sale teoretice („ca critic, n-a scris propriu-zis nici o carte“), autorul *Convorbirilor de luni* vede în el un „cazac ce atinge în goană cu lancea“. De asemenea, trecerea bruscă „de la genul academic la genul natural“ seamănă cu o „baie rusească“. Comparaţiile sînt ambigue, dar contrapunctul e precis denominat : „la ieşirea dintr-un abur călduţ, te arunci în zăpadă, şi din zăpadă te scufunzi din nou în baia de aburi“ [61]. Cauzele acestei deplasări, mereu reluate, de la o stare care atrage contrariul ei spre reeditarea ei negativă, sînt mai adînci şi, din acest punct de vedere, romanele lui Stendhal nu constituie decît o oglindă. Dar aşezată într-un sistem optic, unde în faţa ei stau pseudoromanele ori confesiunile neromaneşti. *Les Souvenirs d'égotisme* (*Amintiri egotiste* — 1832) sau *Vie de Henry Brulard* (*Viaţa lui Henry Brulard* — 1835—1836). Sînt două laturi inseparabile ale beylismului, două modalităţi complementare ale sondării eului şi ale dezvăluirii adevărului avînd în centru, mereu sub altă mască, „un tînăr care seamănă mai mult sau mai puţin cu Stendhal, dar care se dezvoltă într-un alt mediu, urmează o altă curbă a împrejurărilor, are o altă soartă“ [62]. Prin această oglindire reciprocă

---

[58] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 15.
[59] Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 311.
[60] *Ibidem*, pp. 311—312.
[61] Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 312.
[62] Albert Thibaudet, *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*, ed. cit., p. 420.

poate fi străpunsă disimularea, chiar dacă Henri Beyle are voluptatea, opusă acelui flaubertian „Bovary sînt eu", de a susţine ca autor şi personaj că Stendhal, Sorel, Brulard sau Leuwen „nu sînt eu". Opera sa narativă nu este decît nucleul unei imense arhive sentimentale, ce-i drept cenzurate, „note intime, amintiri, jurnale, care abia de ar fi lărgit acest cerc sau ar fi rămas ascunse într-un veşnic manuscris dacă, pe neaşteptate, la patruzeci şi patru de ani, în Stendhal nu s-ar fi relevat un romancier" [63].

Într-o vreme de inflaţie romanescă, Stendhal descoperă tîrziu naraţiunea ca modalitate de expresie. Primul roman, *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (*Armance sau Cîteva scene dintr-un salon din Parisul lui 1827* — 1827) apare de altfel fără semnătură, fiind şi primul insucces. Stendhal se plînge dar, precaut, evitase să-şi notifice paternitatea. Dar reflexia — „secolul e trist, e duşmănos, trebuie să procedezi cu precauţie, chiar cînd publici o broşură" [64] — are o culoare care nu lasă nici o îndoială asupra autorului. De la debutul cu *Scrisori din Viena, în Austria, despre celebrul compozitor Haydn, urmate de o viaţă a lui Mozart şi consideraţiuni asupra lui Metastasio şi stadiului prezent al muzicii în Franţa şi Italia* (1815), trecuseră ani în care, mai puţin norocos decît doamna de Staël, Beyle încercase să-şi introducă cititorii într-un muzeu comparat al spaţiilor culturale. Şi pentru că secolul maşinii cu aburi cere „economie, muncă înverşunată, soliditate şi lipsa oricărei iluzii" [65], abordează cu insistenţă „tabăra duşmană", adică artele (pictura, muzica, literatura) şi erosul. La ora romantică, analizele privesc punctele fierbinţi şi emit judecăţi cu valoare programatică. Triumfînd istorismul, dinamism anticlasic, el scrie *Istoria picturii în Italia* (1817). Se vorbeşte mai mult de creatori decît de opere, alcătuieşte *Viaţa lui Rossini* (1823). Sînt invocaţi strămoşii *romanticismului,* discută despre *Racine şi Shakespeare* (1823 şi 1825). E divinizat amorul, re-

[63] Albert Thibaudet, *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*, ed. cit., p. 420.

[64] Stendhal, *Armance*, în *Romane şi nuvele*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 11.

[65] *Ibidem*, p. 10.

dactează *Despre dragoste* (1822). Subiectele sînt mai mult sau mai puţin romantice, nu şi spiritul lor. Căci Stendhal are o nostalgie după veacul „care s-a încheiat la 1789" şi — paginile următoare o vor dovedi — se aşează în prelungirea acestuia. Apartenenţa electivă îl fortifică, făcîndu-l să constate cu bucurie că, „atunci cînd felul meu de a fi s-a încumetat să dea în vileag, toată lumea a rămas uluită ; mă credeau contrariul a ceea ce sînt" [66].

În 1830, după ce încercase să-şi configureze ideologia estetică, îi apare *Le Rouge et le Noir* (*Roşu şi Negru*), mai întîi „cronică a secolului al XIX-lea", apoi, prin restrîngere, „cronică a anului 1830". Anul reprezintă — pentru veacul în curs, pentru Franţa dar şi pentru Beyle — un moment de răscruce. În afară de plecarea burbonilor restauraţi, după acel iulie revoluţionar care dă numele unei noi monarhii, în intervalul de timp se întîlnesc Nodier cu *Du Fantastiques dans la littérature* (*Despre fantasticul în literatură*) şi Geoffroy de Saint-Hilaire cu *Principes de philosophie zoologique* (*Principii de filozofie zoologică*). E şi vremea în care Auguste Comte îşi începe *Cursul*. Stendhal pare străin sau distanţat de suprapunerea vectorilor spirituali, punctele sale de sprijin găsindu-se fie în trecut, fie în străinătate (colaborator al revistelor britanice, publicase încă din 1826 în *Revue Britannique* o nuvelă extrasă din *Preumblări prin Roma*, iar din 1831 revine în Italia în calitate de consul la Civita-Vecchia). Motto-ul romanului din 1830 — „Adevărul, asprul adevăr" — îl evocă pe Danton, sensurile sînt însă noi. Nu e greu de văzut ce direcţie literară îşi are aici temeiul. Asprimea revine epicii romantice, încă neepuizate şi deci molipsitoare. În Italia, Stendhal se consacră istoriei frămîntate a statelor şi familiilor princiare, copiază arhive, colecţionează manuscrise, relatări ale unor evenimente vechi sau ale unor faimoase procese judiciare. Naraţiunea trăieşte expansiunea către istorie, tentaţie generală. Din bogata documentaţie adunată pînă în 1835 [67], el îşi propune să redacteze o colecţie

[66] Stendhal, *Jurnal*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 360.
[67] Cf. Charles Dédéyan, *Stendhal et les Chroniques italiennes*, Didier, Paris, 1956, p. 17.

de *Istorioare romane fidel traduse după povestiri scrise de contemporani,* cunoscută sub titlul de *Cronici italiene.* Convergența are o normă romantică, iar *Vittoria Accoramboni* (1837) trimite la romanul istoric al lui Ludwig Tieck asemănător intitulat. În schimb colecția prevestește admirația lui Balzac pentru Bandello. *Scenele* sînt la modă, în același 1830 apar și *Scenele vieții private* de Balzac sau *Scenele populare* ale lui Monnier. Din universul „pasiunii italiene" se naște și *La Chartreuse de Parme (Mănăstirea din Parma* — 1839), fals roman istoric în care se găsește și unul din primele argumente pentru care ficțiunea ratează reconstituirea trecutului. Între *Amintiri egotiste* și *Viața lui Henry Brulard,* e conceput *Lucien Leuwen* (1834—1835), operă neterminată în care Stendhal se hotărăște încă o dată să se adreseze cititorilor mediocri, „mărginiți și banali, literalicește vorbind" [68]. Și chiar dacă opțiunea pentru abordarea genului, odată relevată, a rămas constantă, Stendhal nu reușește să încheie nici ultimul său roman, *Lamiel* (1840—1841). Plutirea în contra cursului romanesc l-a obligat la o severă stăpînire a debitului narativ, fără însă a-i consuma resentimentul față de contemporani și fără să se salveze ca Balzac, „propunîndu-și să dea seama de secolul său" [69]. Dezavantajul de la 1830, disimularea intravertirii (la 1830, observă pictorul Courbet [70], atributul de romantic era obligatoriu, așa cum mai încolo a ajuns cel de realist), e răscumpărat de evoluția ulterioară a prozei. Cînd își declama ignoranța în cunoașterea de sine („ar trebui să-mi scriu viața, poate că voi ști pînă la urmă, cînd va fi gata, peste doi sau trei ani, ce-am fost de fapt, vesel sau trist, om de spirit sau nătărău, curajos sau fricos și, în general, fericit sau nefericit" [71]), el împlinea condiția proteică a romancierului, condiție a fidelității în imitare.

Privite cu atenție, determinantele de mai sus indică raportarea lui Stendhal la epoca luminilor. De altfel, el însuși a utilizat seria spiritual-vesel-curajos-fericit pentru a portretiza

[68] Stendhal, *Romane și nuvele,* ed. cit., vol. I, p. 910.
[69] Mikel Dufrenne, *op. cit.,* vol. II, p. 202.
[70] Cf. Champfleury, *op. cit.,* p. 272.
[71] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard,* ed. cit., p. 11.

veacul defunct. Nu îl adoră pe Voltaire, după cum nu o fac nici romanticii, dar își dă seama „că el a fost legislatorul și apostolul Franței, Martin Lutherul ei" [72] și, mai mult decît atît, descoperă că iluminismul, sfîrșind în revoluția de la 1789, a condus la contrariul său, „la izgonirea *allegriei* pentru un secol probabil" [73]. Ruptura dintre epoci, conversiunea spre urît și nefericire, generează o acută neliniște, pe de o parte fiindcă împiedică o experiență totală a vieții, pe de altă parte pentru că implică o escamotare a sensibilității în pura robie a gîndurilor. Stendhal dorește să evadeze din lumea evenimentelor care-l brutalizează prin banalitate, dar detestă refugiul în imaginar și se disprețuiește ca „réveur". Prezentul îi inspiră „o tristețe vecină cu mînia" [74]. Melancolia sa nu are nimic romantic, nu se învecinează stării de reverie și nu duce la profilarea unor sisteme de evaziune ; ea este, prin suprapunere, o imensă nemulțumire față de lumea din afară și dinlăuntru, o „umilință morală". De aceea, setei de acțiune ori prometeismului romantic i se adaugă, în contrapunct, imposibilitatea și chiar greața de acțiune. Saltul de la „plictiseală" (în Moscova de la 1812, „plictisit de inacțiune m-am dus să văd focul" [75]) la erupție este, deopotrivă, al romanticilor, dacă aici nu ar surveni un examen de conștiință în care Beyle și personajele sale își condamnă paralizia interioară. Splendida ofensivitate iluministă, ținînd de witz mai mult decît de baionetă, încetează de a mai fi socotită eficace. Adevărul, asprul adevăr e, așadar, un dublu resentiment. Față de realitate, căci Stendhal, oricît de dornic a fost să studieze situații și fizionomii, părăsește brusc teatrul adevărului și estetizează. Cînd călătorește prin Europa ca soldat (necombatant, altă sursă de disperare) al lui Napoleon, o face purtînd în raniță nu bastonul de mareșal, ci pe Montesquieu, Richardson, Prévost, Shakespeare sau pe Mirabeau. Cînd abordează ficțiunea, criteriile se inversează. Alter ego-ul său are un puternic cult

[72] Stendhal, *Viața lui Henri Brulard*, ed. cit., p. 32.
[73] *Ibidem*, p. 269.
[74] *Ibidem*, p. 45.
[75] Stendhal, *Jurnal*, ed. cit., pp. 424—425.

al acțiunii (Julien Sorel sau Fabrice del Dongo își bonapartizează visurile militare), adversar al educației prin romane. Dacă Julien citește lumea prin adevărul cărților, donquijotismul său nu are la obîrșie romanul ci epopeea cavalerească neimaginară a lui Napoleon. Resentimentul are ca obiect ficționalizarea. Personajele sale nu profesează convingeri estetice și nu caută realizarea de sine în imperiul florii albastre. Ratîndu-se în afara artei, destinul lor depoetizează ficțiunea. Un Julien Sorel care să atingă clipa fericirii supreme jucînd în *Cum vă place* ca Albertus al lui Gautier, care să nu urască iluzoriul, ar fi neadevărat și neumilit de contemporaneitate (cum neumilit rămîne Don Quijote).

Transpusă în exterior, controversa personajului cu sine însuși poate fi analizată într-o perspectivă genetică, apelînd la factura psihică a autorului. S-a spus, Stendhal este un timid, ca și Jean-Jacques Rousseau, fiindu-le comună „incapacitatea de a acționa altfel decît prin pasiune sau plăcere" [76]. Explicația de acest gen, perfect psihanalizabilă, găsește suficiente dovezi în confesiunile stendhaliene, romanești sau pseudoromanești. Timiditatea este aceea care îl silește să mediteze atît de mult asupra modalităților de *a părea* natural, de a impune gesturilor turnura firească. Între impuls și faptă se interpune un calcul al efectelor posibile, creînd impresia fie de nesinceritate (și chiar de imoralism libertin, dacă premisa e că atracția erotică nu se poate programa), fie de devitalizare (Sainte-Beuve îi numește personajele „automate ingenios construite"). De fiecare dată însă, calculul eșuează, descătușînd elanurile, intensificate de așteptare. Dictată de o exagerată sensibilitate, prudența se metamorfozează într-un elogiu al riscului, „avancer ou crever". Recunoscîndu-și „violența timidității" [77], Stendhal desconsideră firile slabe și caută un public nemolești de prejudecăți. „Să presupunem totuși că aș fi crud. Ei bine, da, sînt, o să se vadă încă

[76] L. Dugas, *Les grands timides. Jean-Jacques Rousseau — Benjamin Constant — Chateaubriand — Stendhal — Mérimée*, F. Alcan, Paris, 1922, p. 50.

[77] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 451.

multe altele din parte-mi dacă voi continua să scriu“ [78]. Amenințarea, împlinită parțial, e mai interesantă de urmărit în plan cultural. Timiditatea se traduce aici în diletantism. Profetici, romanticii enunțau adevăruri absolute, nemarcați de absența unei formații riguroase. Logica demonstrațiilor nu era a acumulării, ci a extensiei ; „căderea în păcatul cunoașterii“ [79], normată de teoria clasică, fusese depășită de entuziasmul vizionar. Într-un secol care debutase cu *Geniul creștinismului* și în care o prefață (fie ea și la *Cromwell*) dădea senzația unei incomparabile renașteri, Stendhal se „mărunțește“ și, în loc să-și accentueze originalitatea, compilează (*Istoria picturii în Italia* e, de fapt, o complicație). Nedisimulat, dilentantismul său e supărător. „Pentru ce dracu un om atît de inteligent ca Beyle s-a lansat cu atîta ușurință în istoria artei și în critica de artă, din moment ce se pricepea la asta atît de puțin ?“ [80]. Nu se pricepea mai puțin decît Tieck sau Wackenroder, decît doamna de Staël sau Hugo, dar, încăpățînîndu-se să nu vorbească despre Dürer sau pădurea gotică, părea nesigur în argumente, un ucenic cu cărțile pe masă. Diletantism salutar, dacă se ține seamă atît de refuzul de a considera inactuale ideile secolului al XVIII-lea, cît și de faptul că, necontaminînd activitatea de romancier, elibera narațiunea din prizoniératul *Künstlerroman*-ului.

Stendhal moștenise încrederea că poate să cuprindă vaste domenii culturale, fără a fi vizionar. *Racine și Shakespeare*, interpretat ca o pledoarie pentru arta romantică, se opune imitării lui Racine și acordării unei supremații infailibile tragediei clasice, dar și așa cum făcuse și Lessing în *Dramaturgia de la Hamburg*. Mai mult, mecanismul prin care se imaginează apariția noului trimite, cu un secol în urmă, la vestita ceartă „dintre antici și moderni“. De altfel, din aceeași vreme datează și una din cărțile sale de căpătîi, faimoasele *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*

---

[78] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard*, ed. cit., pp. 116—117.

[79] Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, Editura Univers, București, 1975, p. 65.

[80] François Fosca, *De Diderot à Valéry. Les Écrivains et les Arts visuels*, Albin Michel, Paris, 1960, p. 46.

(1719) ale abatelui Dubos. Frumosului nu îi este admisă existența absolută, el se naște dintr-o percepție particulară, într-o stare emoțională care separă indivizii ca și epocile. Relativitatea frumosului și a gustului, în timp și spațiu, se situează în centrul gîndirii stendhaliene. Lecția relativismului iluminist îi modelează pe toți ideologii romantici, pentru Stendhal însă are o consecință aparte, divergentă față de curentul general. Separația provine din faptul că el se consideră prozator. Or, în linia secolului trecut și a lui d'Alembert din *Reflexions sur la Poésie* (1760) el nu mai acceptă „ca bun în vers ceea ce va găsi excelent în proză". Pentru un narator, a fi adevărat înseamnă a se distanța de frumos. „Cînd mă apuc să scriu, nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar, sînt asediat de ideile pe care simt nevoia să le notez" [81]. Calofilia alterează adevărul, îl poetizează. Prozatorul își asumă riscul de a distruge convenționalismul poetic la modă. Afișează în stil o aroganță față de Chateaubriand sau Lamartine, iar antiromantismul său este atît de puternic, încît regretă pînă și sentimentalismul idolului său și al generației, al lui Rousseau. Negația, adaugă Stendhal, pune problema selecției viitoare („Noi scriem la întîmplare fiecare despre ceea ce ni se pare adevărat și fiecare își dezminte vecinul"). Care sînt „biletele cîștigătoare", aceasta va hotărî posteritatea [82]. „Asprul adevăr" necesită un dialog cu un cititor, un cititor fără prejudecăți greu de aflat, căci „dificultatea nu este să descoperi adevărul și să-l spui, ci să găsești pe cineva care să-l citească" [83]. Adevărul epic nu echivalează frumosul, ci urîtul. Desigur, *Prefața la Cromwell* demonstrase deja că imitației îi corespund în artă ambele valori, atît frumosul cît și urîtul. Admiterea grotescului exaltă epoca, dar urîtul stendhalian nu apare ca o adopțiune a acestui program și nici în formulele consacrate. În proza sa, monștrii gotici sînt absenți, urîtul nu funcționează în cadrul vizualității. Dar și simplele echivalențe clasice, frumos-bine și urît-rău, îl nemulțumesc. Stendhal privește lumea în funcție

[81] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 311.
[82] Stendhal, *De l'Amour*, Librairie Garnier Frères, Paris, f. a., p. 48.
[83] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard*, ed. cit. p. 328.

de distincţia dintre aparenţă şi esenţă. Liberă faţă de esenţă, aparenţa este goală de sens, indeterminare care naşte urîtul. Măştile pot fi frumoase — şi mai toate personajele lui Stendhal, cu excepţia cocoşatului Sansfin din *Lamiel*, le poartă — dar formele sînt suspecte. Analizarea lor confirmă starea de lucruri, transformîndu-se într-un imbold de acţiune pentru eroii săi. Ei se dedublează, destrămînd iluzoriul — în care intră nu numai eşafodajul social, cu falsele sale etaje, ci şi propriul chip idealizat — printr-un monolog interior, dezamăgind prin luciditate. Urîtul nu exprimă o condiţie estetică, el fiind polul opus adevărului arid. Descris, el ar sfîrşi prin a deveni, ca în romanul negru, frumos, pericol pe care Stendhal îl înlătură prin dezinteresul său pentru scenele tari. Secvenţa în care Julien Sorel este decapitat lipseşte pur şi simplu, căci nu în acest sens căuta romancierul cruzimea epică. Frazele de reconstituire a evenimentului ilustrează o ghilotinare literară : dacă „niciodată acest cap nu fusese mai plin de poezie decît în momentul în care avea să cadă", „totul se petrecu simplu şi corect, fără nici un fel de poză din partea lui" [84].

Deşi îşi căuta în viitor cititorii sau poate tocmai de aceea, Stendhal nu este un modernist, iar ignorarea noilor formule romaneşti cultivate în jurul lui 1800 îl face de-a dreptul un „retardaire" : „Ideea mea actuală despre frumosul literar este în fond tot aceea din 1796" [85]. El merge la resursele romantismului, fără să-i accepte consacrarea, cel puţin în planul romanului. Consecinţa romanescă e alta, căci repulsia faţă de prezentul decăzut, care forţează omul natural să se subsumeze măştilor şi convenţiilor prestabilite, repulsie rousseauiană, e fundamental comună. Deşi are cultul emoţiei, al sensibilităţii şi al fanteziei, este străin de orice mesianism. Descoperirea răului în sistemul social şi negarea aspectului său contemporan nu-l îndeamnă spre o mustrare prin antedatarea conflictelor, nici spre acceptarea unui rău universal sau a unei religii a suferinţei. Pledînd pentru valoarea individului în opoziţie cu platitudinea colectivă, Stendhal caută

[84] Stendhal, *Roşu şi Negru*, ed. cit., p. 490.
[85] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 310.

o soluție de mediere, un „contract social". Revoltate, personajele sale sînt ființe sociale, pentru care reîntoarcerea la natura originară nu mai spune nimic. Sub identitatea sa reală, el (funcționar al imperiului, semnatarul unei scrisori de atașament față de Burboni, dandy al saloanelor pariziene sau milaneze, diplomat al lui Ludovic-Filip) a amînat definitiv revolta ; sub aceea de Stendhal, a experimentat-o printr-un Sorel.

Exploatînd din unghiuri variabile resorturile beylismului, ansamblul romanelor sale dezvoltă o viziune constantă asupra existenței. Consecvența cu sine a lui Stendhal nu se datorește atît faptului că a debutat tîrziu ca romancier. Nici mai apoi de la *Armance* la *Lamiel*, nu se produce vreo mutație esențială. Motivul principal este acela că, pentru Stendhal, clipa determinantă îi apare întotdeauna situată în anterioritate față de nașterea sa ; ceea ce se vede e un epilog. Ca narator, constanța e asigurată de felul în care a înțeles actul scrierii : „nimic mai obișnuit pentru un om decît să scrie absolut sub dicteul imaginației și fără să știe unde merge" [86]. Rătăcirea nu e posibilă, totul petrecîndu-se în limitele aceluiași orizont. Neevoluția se transmite și protagoniștilor. Destinul acestora pare fragmentat de stări paradoxale, de modificări surprinzătoare și bruște ; dar numai în aparență. Îndrăgostiți de ideile tutelare, Sorel, Leuwen sau del Dongo se supun șocurilor, descoperindu-și adversarii. Dacă se alătură momentele, impresia de mișcare este atît de puternică, încît schimbările de decor dau iluzia devenirii. Ceea ce se modifică este aptitudinea de a masca neadaptarea, în funcție de gradul de revoltă pe care aceștia se hotărăsc să îl expună într-o conjunctură anume. Sursele de energie rămîn inalterabile, convingerile finale verifică premisele. Elanul vital nu poate înfrînge convingerile ideale ; ori de cîte ori survine pericolul modificării de sine (realizarea erotică sau socială, deci încetarea stării de beligerantă cu sine și cu lumea), Julien sau Fabrice renunță la existență. Vorbindu-se despre parvenitul Sorel, se uită că *Roșu și Negru* demonstrează imposibilitatea parvenirii. Adaptarea nu se

[86] Stendhal, *De l'Amour*, ed. cit., p. 63.

produce, în ciuda intenţiilor. Eroul stendhalian se construieşte pe baza voinţei de a rămîne el însuşi, drept care *Bildungsroman*-ul e anulat. Merită observat faptul că, deşi motivaţia e particulară, Stendhal se alătură unei mişcări generale a romanului. Descrierea mediilor sociale, a relaţiilor dintre indivizi şi acestea, a impus multă vreme prozatorilor postromantici opţiunea pentru un personaj care, mereu egal cu sine, să medieze cunoaşterea variabilelor sociale. Reîntoarcerea la caractere, statice într-o distribuţie multicoloră, e o necesitate resimţită şi de Balzac [87].

Întregul univers al epocii stendhaliene prinde viaţă graţie energiilor declanşate de iubire. Romanele *Roşu şi Negru, Lucien Leuwen, Mănăstirea din Parma* sau *Lamiel* nu fac decît să amplifice această stare, colectînd mai multe secvenţe dintr-o contradicţie ireductibilă: iubirile lui Julien Sorel pentru doamna de Rênal sau Mathilde de la Mole, deruta lui Lucien Leuwen între doamna de Chasteller şi doamna Grandet sau a lui Fabrice del Dongo între ducesa Sanseverina şi Clelia Conti, acumularea progresivă de experienţe erotice a nedumeritei Lamiel. Amorul stendhalian — „căci amorul va fi întotdeauna marea afacere pentru Stendhal al nostru" [88] — are două calităţi fundamentale, cărora le datorează şi funcţia sa motrice. În primul rînd, este imposibil. Între parteneri intervine o ruptură care, în pofida eforturilor (seducţie, rezistenţă la seducţie), durează. În unele cazuri, cum e şi acela din *Roşu şi Negru*, separaţia e de natură socială. Acest tip de stare conflictuală a fost şi va fi foarte gustat de literatura romantică. Dar, spre deosebire de Scott sau George Sand, Stendhal îi conferă alte funcţii. Inegalitatea socială nu-l complexează pe burghezul din *Frumoasa din Perth* şi nici pe meşterul Huguenin al romancierei franceze; în schimb, pe Julien îl „umileşte". Condiţia de inferioritate, nu reală ci stabilită de un fals contract social, catalizează setea de răzbunare, răsturnînd în exterior umilirea. Pentru a se purifica de ura stîrnită de ierarhia stărilor sociale, în-

[87] Vezi pp. 322—323.

[88] Alphonse Séché, *Stendhal*, Société des Éditions Louis Michaud, Paris, f. a., p. 74.

drăgostiții stendhalieni își depreciază obiectul adorației. Îndrăzneala lui Sorel sau a lui Lamiel față de doamna de Rênal sau de domnul de Miossens reprezintă o compensație, o superioritate pe care eroul și-o asumă seducînd. Agresivitatea erotică e la Stendhal, în opoziție cu aspectul său romantic, un atac al dezmoștenitului. Seducători nu sînt principii moștenitori ai Scoției ori nobilii libertini din preajma satelor (vezi *Logodnicii* lui Manzoni), ci acei cărora le lipsește blazonul. Inversarea apare și la Thackeray, în *Bîlciul deșertăciunilor*, deci Stendhal e puțină vreme izolat. În alte cazuri, în *Mănăstirea din Parma* sau în *Lucien Leuwen*, separația este de natură politică. Fabrice sau Lucien nu suferă de complexul inferiorității sociale, dar Clelia Conti și doamna de Chasteller fac parte din partidul advers. Eroului îi este impus chinul de a-și verifica programul politic, întîmpinînd riscul de a-și trăda ideile. Chinul există și în *Cinq-Mars* al lui Vigny, dar Stendhal apelează la cuplurile amenințate de distrugere pentru un alt motiv. De altfel, aici se conturează a doua calitate a erosului conținut de beylism.

Autorul eseului *Despre dragoste* nu se dezminte. Dacă „iubirea este miracolul civilizației" [89], prin urmare nu al naturii, există iubiri tipice mediilor naționale, conform unor coduri comportamentale pe care le instituie o societate, dintr-un anumit timp și spațiu. Există o iubire franceză, una spaniolă, una italiană, alta germană etc. Doamna de Staël viza același relativism erotic, iar un Carducci, vorbind despre obîrșia germanică a cavalerismului, implica o rezolvare similară. Stendhal însă nu manifestă vreun entuziasm pentru varianta germanică. „Răceala germanilor se explică bine prin hrana lor : pîine neagră, unt, bere și lapte ; cafea totuși, dar ar trebui să bea vin, și încă din cel mai tare, pentru a le însufleți mușchii puhavi" [90]. Dependența de „temperamente și guvernămînturi" și determinismul climateric pot părea la fel de ridicole omului modern ca și acelea ale „învățătorului" Montesquieu, care leagă tipurile de guver-

[89] Stendhal, *Ducesa di Palliano*, în *Nuvele*, E.L.U., București, 1967, p. 163.
[90] Stendhal, *Jurnal*, ed. cit., p. 253.

nămînt de alimentaţia sau gradele de transpiraţie ale diferitelor popoare. Cert e însă că Stendhal, în contrast cu epoca, rămîne străin de anglo- sau germanofilie. După Stendhal, germanii nu au caracter (lucru demonstrabil prin lectura comparată a „nuvelelor lui Cervantes, a memoriilor lui Saint-Philippe şi două lucrări germane analoage"), datorită „contractului cultural" care le-a alterat şi arta, şi erosul : „lectura Bibliei i-a ajutat şi ea să fie neghiobi şi emfatici, cauză care acţionează şi asupra caracterului englezesc" [91]. Cuplurile de îndrăgostiţi reprezintă şansa pentru proză de a face distincţii istorice şi naţionale, de a atesta pluralitatea mediilor. Teoria straturilor erotice (iubirea-pasiune, iubirea-gust, iubirea fizică şi iubirea din vanitate) oferă criteriile unei organizări universale. Astfel, *Armance*, *Roşu şi Negru*, *Lucien Leuwen* şi *Lamiel*, gravitînd în jurul lui 1830, sînt o spectroscopie a iubirii contemporane în variantă franceză. Franţei îi lipseşte *iubirea-pasiune*, căci galanteria a condus la „dispariţia treptată a pasiunilor". În spaţiul italic, preocupare care, cu excepţia *Mănăstirii din Parma*, revine mai cu seamă nuvelisticii lui Stendhal, libertatea temperamentală i-a asigurat supravieţuirea. Teoriei straturilor i se alătură teoria cristalizării. Într-o manieră vichiană, există un ciclu erotic cu şapte „epoci" [92]. În sine, distincţiile dintre epocile înseriate nu ar îndreptăţi o atenţie specială, dacă romanele lui Stendhal nu le-ar implica şi dacă ele nu ar fi prezente, mai tîrziu, la un Flaubert. Cristalizarea (moment de sedimentare a plăcerii, comparat cu o ramură acumulînd cristale în minele de sare de la Hallein) e o secvenţă predilectă. *Mănăstirea* este, într-o latură, cristalizarea iubirii-pasiune (sîntem în Italia !) a Sanseverinei pentru Fabrice ; drama lui Sorel derivă dintr-o suspendare între „prima" şi „a doua cristalizare" a iubirii pentru doamna de Rênal ; în fine, imoralitatea frumoasei normande Lamiel se datoreşte imposibilităţii de cristalizare.

---

[91] *Ibidem.*

[92] „1. Admiraţia ; 2. Ce plăcere etc. 3. Speranţa ; 4. Iubirea e născută ; 5. Prima cristalizare ; 6. Apare îndoiala ; 7. A doua cristalizare", în *De l'Amour*, ed. cit., pp. 11—12.

Preocupat de fiziologia amorului, Stendhal este un moralist. Atracția erotică și analiza ei nu dă doar profunzime eroilor, ci reprezintă și calea spre „cronică". Premisa e că „omul nu este liber de a nu face ceea ce îi provoacă mai multă plăcere decît toate celelalte acțiuni posibile" [93]. Dubla negație de mai sus e uimitor de apropiată de sentințele lui Laclos sau Sade, virtuos utilizată în pictura moravurilor. Întrucît iubirea, exercițiu al fatalității de a fi liber, se manifestă doar în cîmpul relațiilor sociale dintre indivizi, ea generează o călătorie prin diverse medii: aristocrația sau marea burghezie provincială, climatul nobiliar parizian, lumea teatrelor ambulante etc. Scrisoarea de „învățătură" pe care o primește Lucien de la tatăl său exprimă pedagogia stendhaliană: complicațiile erotice permit o viziune dinlăuntru a mediilor traversate. Transformarea listei de iubiri într-un sistem de aglutinare a mediilor are o îndelungată carieră, de la Defoe și Marivaux la Louvet și Couvray și Restif de la Bretonne. Unicatului erotic, divinizat de madonele romantice, Stendhal îi opune repetiția necesară cunoașterii. Se întrerupe o genealogie, căci pentru eroii stendhalieni „arta de a iubi e cu alte cuvinte arta de a seduce" [94]. Se va vedea, sensul îi este clar și Emmei Bovary [95]. Postura de seducător implică luciditatea, specifică atît lui Sorel cît și lui Leuwen sau del Dongo. Severul examen de conștiință face ca prăpastia dintre judecată și pasiune să nu poate fi traversată decît printr-un mare efort volitiv, printr-un comportament care violentează normele morale și pudibonderia literară. Ilustrativ e modul în care Julien își cucerește stăpînele. Specularea umilinței nu este însă totdeauna imbatabilă. Astfel, cînd doamna Grandet se umilește pentru a-l convinge pe Lucien de sinceritatea iubirii sale, acestuia îi apare doar ca o seducătoare. Evident, suferințele nu mai sînt de tipul „tînărului Werther", chiar dacă pasiunea lui Sorel pentru doamna de Rênal triumfă în preajma morții iar Fabrice se stinge lent, rememorînd clipele de fericire petre-

[93] *Ibidem*, p. 12.
[94] *Ibidem*, p. 40.
[95] Vezi pp. 352—356.

cute cu Clelia Conti. Wertherienii nu au vocația de a șoca, lamentarea fiind instantaneu molipsitoare.

O Eloiză care să se refugieze în neant este cu neputință în proza lui Stendhal. În cele din urmă, faptul e decis de dubla natură a eroului, aceea de agresor vulnerabil. Ambele laturi, fără să fie antinomice, atestă distanțare de romantism. Adolescent la înfățișare, feminin în orgoliu și sensibilitate, destinat parcă protecțiilor dar nonconformist pînă la violență, adept al „voinței ferme" [96], „micul Julien" (sau „micul Fabrice", „micul Leuwen") [97] este irezistibil. Un don Juan, paradoxal timid, un asediat seducător. Prin el, Stendhal încearcă să-și răscumpere un fizic ingrat și să-și confere o alură pe măsura spiritului. Nemulțumit de propriul trup, excepție în acest univers, doctorul Sansfin, cocoșatul din *Lamiel*, nutrește un gînd faustic: „Iată un frumos corp vacant; pentru ce sufletul meu nu poate intra în el?" [98] Nemulțumirea celorlalți provine numai din ezitarea de a-și revendica superioritatea. Intimidat de situațiile prin care ambiția îl poartă, încearcă la rîndul său să inspire frica. Pasiunea de duelgiu a lui Fabrice sau Lucien se verifică și în biografia lui Stendhal. Suspiciunea față de sine, de a nu dispune de forță interioară, trebuie destrămată. Oricare din aceștia își provoacă stări dramatice pentru a se experimenta în realitate. Agresiunea pleacă de la propria desconsiderare, presupunînd un consum extenuant. Efortul de a izbucni e uriaș, asemeni celui al lui Fabrice cînd evadează din turnul închisorii, dar și inutil, de vreme ce se întoarce singur în celulă. Asemeni celui al lui Julien, atît de bine dozat în seminarul de la Besançon sau în palatul de la Molle, dar anulat de gestul reîntoarcerii la „prima cristalizare". Oricît de mare, energia nu poate frînge cenzura morală aplicată sieși; în aparență seducători, imorali, parveniți, protagoniștii lui Stendhal rămîn niște caști. De abia de aici începe expoziția laturei secunde, a vulnerabilității. Forța lui Sorel sau a lui Leuwen nu rezistă unor șocuri puternice, ieșite din program,

[96] Stendhal, *Jurnal*, ed. cit., p. 67.
[97] Stendhal, *Lucien Leuwen*, E.L.U., București, 1971, p. 368.
[98] Stendhal, *Lamiel*, în *Romane și nuvele*, ed. cit., vol. II, p. 65.

și, adesea, Stendhal îi lasă să leșine. Cînd descoperă că s-a îndrăgostit de doamna Chasteller, Leuwen „căzu leșinat în salon“ [99]. Autorul își reprimă tentația de a înfrumuseța eroul ; dacă simpatia devine inacceptabil de mare, alter ego-ul este imediat urîțit. Adevărul crud exclude părtinirea, dar indiferența naratorului e mai mult simulată. Ca probă stă episodul din *Mănăstirea din Parma* cînd, pentru a scăpa de insistențele erotice ale ducesei, Fabrice duelează cu rivalul din inima unei comediene. Regretă postura agresivă, simțindu-se rănit la față. Compasiv e față de sine : „Nu cumva ai o oglindă ?“ [100]

La configurarea destinului central, oglindă a adevărului crud, participă întregul ansamblu de personaje, delimitînd perimetrele mediilor sociale. „Dacă oglinda va reflecta noroiul, veți acuza oglinda ! Învinuiți mai bine drumul unde dospește noroiul...“ [101] Avertismentul e clar, romanul nu este vinovat de ceea ce vede, chiar dacă naratorul înregistrează realitatea de la nivelul de conștiință al eroilor săi. Altfel spus, cunoașterea nu este amenințată de acțiune (adevărul inegalității nu este estompat de voința înălțării sociale), suprapunerea măștilor fiind ipostaze experimentale [102]. O primă categorie aparține celor care favorizează ascensiunea protagonistului, îi instruiesc capacitatea de disimulare. Un asemenea rol îl joacă pentru Julien, Fabrice sau pentru Lamiel, abatele Pirard, contele Mosca sau doctorul Sansfin. Deși acțiunea acestora îndeamnă spre un drum închis, absentează orice resentiment. De altfel, Pirard sau Mosca sînt dubluri ale lui Julien sau Fabrice, ipostaze ale energiei care se declanșează fără întîrziere, nu din pasiune ci din calcul. Simetric, se desemnează persecutorii : domnul de Rênal sau Valenod, prințul Parmei sau generalul Conti. Direct sau indirect, ei sînt aceia care-l opresc pe Sorel sau pe del Dongo

---

[99] Stendhal, *Lucien Leuwen*, ed. cit., p. 325.

[100] Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, Editura Minerva, București, 1970, vol. I, p. 255.

[101] Stendhal, *Roșu și Negru*, ed. cit., p. 352.

[102] Cf. Victor Bromberg, *Stendhal et la voie oblique. L'Auteur devant son monde romanesque*, Yale University Press — P.U.F., New Haven-Paris, 1954, pp. 20—30.

să se retragă. În fine, o ultimă categorie e formată din caracterele slabe care, intrînd în zona de influenţă a protagonistului, reprezintă terorizaţii. Burghezi sau aristocraţi, ele sînt victime ale dispreţului. Desconsiderarea, suprafaţă verbală a atitudinii insurecţionale, îi egalizează, ambele „stări" persecutînd individul de excepţie. „Nu există un animal mai caraghios decît burghezul francez din preajma anului 1794" (şi încă era o vreme generoasă); „virtutea, bunătatea, generozitatea nu contau, ba chiar, cu cît era un om mai deosebit, cu atît îi reproşau faptul că nu-i de familie bună, şi ce mai familie!" [103] Dincolo, cînd e spînzurat un hoţ sau un asasin, „înseamnă că aristocraţia jertfeşte o victimă pentru propria ei siguranţă, întrucît ea l-a silit să fie scelerat" [104]. Faţă de burghezi, Stendhal, părintele lui Julien, recunoaşte că „aveam şi încă am gusturile cele mai aristocratice cu putinţă" [105]. Sorel îşi admiră silueta şi fizionomia nobilă, iar doamna de Rênal, cînd îl zăreşte întîia oară, sesizează contrastul faţă de vestimentaţia săracă. Explicaţia, corelînd fizicul şi moralul, e sprijinită pe tezele lui Cabanis din *Rapports du physique et du moral de l'homme* („am pielea mult prea fină, o piele de femeie", de unde şi „groaza de neînvins pentru tot ce pare murdar, sau umed, sau cenuşiu", adică pentru „exact ce găseai la iacobinii din Saint-André") [106]. Faţă de aristocraţi, adoră revoluţia şi înnobilările necanonice, cum sînt cele ale imperiului. Aristocrat prin naştere, deci „vechi", Fabrice e un napoleonian rătăcit şi inutil la Waterloo, bătălie spre care pleacă fără să participe efectiv (bate doar marginile, s-ar zice în stilul eposului nostru folcloric), văzînd doar finalul. Într-un fel sau altul, exponentul beylismului deschide ochii asupra unei lumi contemporane, postistorică în linia marilor evenimente şi paralizantă prin imuabilitatea contractului social. Aventura sentimentală, însoţită de aventura cunoaşterii, artă de a judeca

[103] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 287.
[104] Stendhal, *Amintiri egotiste*, în vol. *Viaţa lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 544.
[105] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard*, ed. cit., p. 269.
[106] *Ibidem*, p. 169.

mediile care, închise, îl transformă pe seducător într-un respins. Ura lui Sorel împotriva conformismului provincial e susținută de atracția „fructului burghez oprit" ; mărginirea și sterilitatea nobiliară e accentuată de Mathilde de la Molle. În *Lucien Leuwen,* eroul pătrunde în cercurile aristocratice din Nancy, moravurile fiind studiate din postura de cuceritor al doamnei de Chasteller, tot așa cum, la Paris, ajunge să cunoască intrigile înalte odată cu asediul la care este supus de doamna Grandet. Fabrice nu este vreodată mai atent la mașinațiunile politice decît atunci cînd își descoperă pasiunea pentru Clelia. În *Lamiel,* orfana luată dintr-un azil din Rouen se răzbună asupra vieții burgheze și aristocratice prin colecția de seduși (Jean Berville, Fédor de Miossens, contele d'Aubigné, marchizul de la Vernay etc.). Adaptarea pare că reușește dar intervine un moment în care se constată epuizarea puterii de a purta masca. Sorel urcă treptele eșafodului, Fabrice se retrage în mănăstire, Leuwen pleacă spre libertatea cerului italic. Travestirea, fie în „roșul" belicos, fie sub o pălărie ecleziastică, cum spune Thackeray în rîndurile alese ca motto al acestui capitol, durează atîta timp cît cunoașterea nu era săvîrșită. Nemaifiind o victimă a unui rău universal, ci a unuia prin excelență laic, eroul e distrus, dar nu învins. Doar într-o primă ipostază, sub numele de Octave de Malivert, el mai accepta sacralizarea suferinței, literaricește romantica sinucidere. „Oricum, nu eram decît un om... dar nu am fost smuls" [107].

Epica stendhaliană scoate în lumină un corp deja constituit de elemente definitorii, interesînd orice comentariu teoretic asupra artei romanești. Faptul însă că, în prelungirea presentimentului lui Beyle însuși, nu este predilect invocată drept exemplu, se datorește unor lecturi la nivelul resurselor, care par mult prea speciale pentru a fi generalizate. Și prezentul studiu, analizînd beylismul, a respectat în parte demersul obișnuit în cazul lui Stendhal. Dar scopul, tradus în premise, a fost altul. Citită pe fragmente, aduse în primplan fără vreun scrupul în ceea ce privește relațiile ansamblu-

[107] Stendhal, *Roșu și Negru,* ed. cit., p. 484.

lui, opera lui a servit cel mai adesea pentru consideraţii paraliterare. Arivistul Sorel s-a instalat ca o prejudecată fixă (a spune idee ar fi prea mult !), eclipsînd toate celelalte date integrabile unei viziuni unitare. Or beylismul reprezintă tocmai această şansă, arătînd în particular că oglinda romanului, pretinzîndu-se imparţială şi exclusiv preocupată de realitate, este totodată o reflectare de sine a unui mod de existenţă prin ficţiune. În acest fel, realismul secolului al XIX-lea nu mai comportă riscul de a fi socotit — prin reluarea inconştientă a unei proceduri specifice clasicismului — drept un model suprem, inegalabil, mereu căutat de atunci încoace. De o originalitate mai întîi nebăgată de seamă iar apoi sancţionată, Stendhal rămîne inimitabil [108]. Şi nu pentru că beylismul ar fi pur şi simplu un sistem de accidente biografice ; în fond, relaţiile dintre operă şi creator alcătuiesc un strat de motivaţii, niciodată unic, dar întotdeauna condiţionat de interpretarea textului literar. Ci pentru că nici un romancier nu dialoghează cu realitatea, deşi o pretinde, altfel decît printr-o situare în devenirea romanului. Prin decupare, o atitudine sau alta poate stabili o filiaţie, dar nu o paternitate certă. Cu atît mai mult cu cît acestea, în ansamblu, implică un grad de convergenţă în interiorul unei epoci romaneşti, ea însăşi irepetabilă. Stendhal nu este singurul care, prin distanţare de romantism, afectează proteismul naratorului, pluralitatea mediilor contemporane, obiectivitatea naratorului ca participare incompletă la trăirea evenimentelor, proiectarea ideii şi recuperarea ei din realitatea exterioară prin medierea unui erou noneroic. Proteismul, ori cameleonismul cum se exprima Keats [109], se extinde ca reacţie de relativizare şi „împămîntenire" a eului solitar, în absenţa unui peisaj cosmic şi al unei integrări în „pluspoesie". Dacă vreme „de cîţiva ani colţişorul nostru de Europă apuseană a avut o slăbiciune pentru genul numit

[108] Ariditatea codului civil în stilul lui Stendhal e o deducţie neconfirmată, un efect de aproximare care se dublează atunci cînd un Camil Petrescu e socotit prin aceasta un stendhalian. A fi, simultan, şi stendhalian, şi proustian, şi tu însuţi, depăşeşte posibilul. Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, ed. cit., pp. 659—662.

[109] Apud Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, ed. cit., p. 68.

ficţiune, care constă în a-ţi scrie propria-ţi viaţă", acum „opera de imaginaţie se deosebeşte de literatura mai veche mai ales prin lipsa de imaginaţie" [110]. Firește, afirmaţia nu merge în absolut, valabilitatea ei rezidă în contrapunct.

Reţeaua care istorizează, voit sau nevoit, datele romaneşti cuprinde suficiente spaţii albe pentru ca fenomenul de convergenţă să se constituie fără a atinge originalitatea creatorilor. O epocă de roman nu are cum însuma insumabilul. Tocmai de aceea, contrapunctul, mişcare presupusă de tehnica narativă din miezul veacului al XIX-lea, reprezintă un criteriu operant, fără să neglijeze individualităţile dar şi neadmiţînd dispersarea „pe autori". Iar lumea dickensiană îi dă o altă viaţă.

Din multe puncte de vedere, începînd chiar cu cele superficiale, Dickens optează pentru o formulă narativă în contrast cu aceea a lui Stendhal. Tensiunii prelungite în redactarea monologurilor interioare îi opune o colocvialitate jovială, o încrengătură de notaţii desenînd un foc de artificii. Romanul de dimensiuni temperate îi sufocă inventivitatea sau gustul nedezminţit pentru imbroglio-uri, preferînd expediţii romaneşti, isprăvite întotdeauna cu regret. Sistemului întreruptiv prin care, la Stendhal, naratorul şi personajul îşi cenzurau oglindirile idealizante, îi răspunde voluptatea manipulaţiunilor omnisciente, transformînd nu arareori personajele în marionete. Există o predispoziţie nativă spre arta povestirii de a cărei flacără neistovită, conştient fiind, Dickens se bucură, întreţinînd-o. Nimic mai străin decît poza de stîngăcie, decît intenţia de a-şi susţine inabilitatea literară, pe care în general mizează romancierii pentru a accentua verosimilitatea. Dimpotrivă, Dickens nu pierde ocazia de a-şi marca stăpînirea propriei maniere. Moralmente, în ceea ce priveşte încărcătura etică a evenimentelor narate, a fost un adaptabil. Biologic, Stendhal aparţinea unei generaţii de poeţi romancieri, trădarea poeziei fiind rară. Dar el, născut pe vremea cînd Beyle făcea campania din Rusia, nu mai

[110] G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 73.

avea de ce să-şi ascundă imensa excitaţie creatoare [111]. Fluxul narativ, de la *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (*Documentele postume ale clubului Pickwick* — 1836—1837) la *The Mystery of Edwin Drood* (*Misterul lui Edwin Drood* — 1870), în loc să obosească (observîndu-i-se „uzul şi abuzul de sentiment") [112], i-a adus beatificarea victoriană. Nici la el „inflexiunile romantice" nu sînt neobişnuite [113], de-a lungul întregii cariere. Aceasta deşi fecunditatea a permis segmentarea unor perioade de creaţie, altminteri acceptabile dacă Dickens ar fi perceput ca romancier şi nu ca autor de subiecte şi dacă nu ar fi atît de uşor de recunoscut în fiece pagină. Desigur, apar şi unele similitudini, puţine dar esenţiale. Astfel, în ciuda oricăror diferenţe, Dickens ratează şi el în *Barnaby Rudge* (1840) romanul istoric, marea iubire revenind contemporaneităţii [114].

Păstrînd proporţiile, se poate vorbi despre o Anglie dickensiană aşa cum din *Iliada* sau *Odiseea* se desprinde o Eladă homerică. Scuturile lui Ahile (pluralul e necesar la Dickens) sînt numeroase la culme şi, montate într-un mozaic, acoperă o mare suprafaţă a vieţii sociale. Aglomerare de caractere şi incidente, saturată de acţiune, fastuoasă chiar şi atunci cînd trece de la farsă la melodramă, proza lui e o mitologizare a faptului divers. Narînd „cu multă căldură şi cu o simpatie agresivă", Dickens îşi obligă interpreţii să consimtă la transformarea romantismului într-un predicat al realismului. „Romanul nu este realist şi romantic ; este realist fiindcă-i romantic" [115]. Separaţia, odată produsă, indică drumul cel mai bătut, dar de o comoditate iluzorie. De o parte, stă ceea ce se vede, realitatea însăşi. De cealaltă, stă Dickens, maestru de lumini, pogorîndu-şi razele prin filtrele

---

[111] Cf. Humphrey House, *The Dickens World*, Oxford University Press, London, 1961, p. 21.

[112] Walter Bagehot, *Estimations in Criticism*, apud Humphrey House, op. cit., p. 47.

[113] Cf. Dan Grigorescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, în *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971, p. 85.

[114] Vezi p. 216.

[115] G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 149.

afective. Totul apare sub „nimbul aurit al emoţiilor", fapt care nu alterează obiectivitatea narativă, ci o consacră. Cum ? Explicaţia pare complicată, însă prin apelul la realitatea referenţială ea arborează simplitatea : „Murdstone ne apare aşa cum *trebuie* să-l vadă un băiat care-l urăşte /.../ ; Steerforth ne apare aşa cum *trebuie* să-l vadă un băiat care-l adoră /.../ Înregistrînd toate întîmplările vieţii, autorul nu putea omite acest covîrşitor element, iluzia" [116]. Fidelitatea în imitaţie îndreptăţeşte naratorul să-şi obiectiveze prezenţa emoţională. Imposibila indiferenţă îl coboară pe autor în lumea personajelor, topire a eului în non-eu care pulverizează lirismul. Condiţia precizată de Flaubert, conform căreia exprimarea realului necesită reducţia gradului de participare sentimentală, nu are valabilitate la Dickens. Romanelor sale le este indiferent „sîngele rece". Haloul afectiv al gestului narativ este aici o măsură a autenticităţii, alimentînd în cele din urmă o *justiţie auctorială,* pe care Dickens o oficiază în linia lui Fielding sau a lui Smollett. Raportarea la marii romancieri ai veacului trecut, departe de a fi o retrospectivă sterilă, constituie semnul unei regenerări. Nuanţînd judecata cu rezonanţe paradoxale — Dickens este realist pentru că este romantic — şi reafirmînd că nici aiurea realismul nu impune abolirea romantismului (atît în arhitectura epocii literare, cît şi în aceea a unei opere romaneşti), transpare un romancier care, într-o vreme a majoratului romantic, îi reţine doar elementele minore dar care, faţă de verosimilitatea mereu mai autoritară a binelui neadevărat, a refuzat imparţialitatea.

De la *Documentele postume ale clubului Pickwick,* nu rareori socotit un soi de prolog încă dibuind printre tiparele viitoarei maniere, se disting cîteva din elementele procedurale devenite, cu timpul, dickensiene. În contrast cu moda romantică a romanelor-colecţii de epistole sau scrieri testamentare (de tipul „ultime lettere"), postumitatea nu indică nimic tragic, vreo umbră de a lui Werther sau Ortis. Ficţiunea manuscrisului găsit, ordonat şi publicat, cu comenta-

[116] *Ibidem,* pp. 149—150.

riile de rigoare, are o altă orientare. Intenţia era „de a pune în faţa cititorului o înşiruire închegată de caractere şi întîmplări“ [117]. După un secol de la *Gil Blas* al lui Lesage, iată-l din nou pe La Bruyère în mişcare. Caracterele însă nu mai au alura atemporală, dat fiind că *procesele-verbale* descoperite în clubul Pickwick le datează (primul poartă data 12 mai 1827). Cititorul se poate linişti : nu este vorba de un manuscris gotic, chiar dacă minimul interval dintre înregistrarea şi lectura evenimentelor separă contemporaneitatea de spiritul „old England“. Nu, scriitorul îşi asumă scopul de a nara „aidoma vieţii şi într-un mod hazliu“. Aşadar, nici o incompatibilitate dintre verosimilitate şi comedie. Faptul că Dickens apelează la procesul-verbal nu trebuie să înşele. Interesul este trezit nu atît de „sinceritatea transcripţiei“ (notele sînt exacte, neluptîndu-se cu falsele aparenţe, aşa cum fac confesiunile), cît de semnătura pickwickiană. Clubul Pickwick prin el însuşi. Stilul narativ emană din realitate. Contrar aşteptărilor, acestuia îi rămîne străină uscăciunea rezumatului. Tocmai pentru că „observatorul nu este întîmplător“. „Un observator întîmplător n-ar fi remarcat, poate, nimic extraordinar...“ ; dar aşa, „ce subiect pentru un artist prezenta scena aceasta emoţionantă“ [118]. Fie că scrie romane la persoana întîi, *The Adventures of Oliver Twist* (*Aventurile lui Oliver Twist* — 1837), *The Personal History of David Copperfield* (*Propria istorie a lui David Copperfield* — 1849—1850) sau *Great Expectations* (*Marile speranţe* — 1860—1861), fie la persoana a treia, *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (*Viaţa şi aventurile lui Martin Chuzzlewit* — 1843—1844), fie mixîndu-le, cum este cazul romanului *Blek House* (*Casa umbrelor* — 1853), Dickens descoperă un mod de a-şi justifica participarea emoţională. În primul şi ultimul caz, omonimia dintre protagonist şi narator (Oliver Twist, David Copperfield, Philip Pirrip şi Esther Summerson) motivează

[117] Charles Dickens, *Documentele postume ale clubului Pickwick*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1954, vol. I, p. 7.
[118] *Ibidem*, p. 11.

ecourile empatetice ale pretinselor rememorări, fără complicaţii speciale. În schimb, în *Martin Chuzzlewit*, unde naraţiunea la persoana a treia decide păstrarea triadei personaj-narator-autor, Dickens ajunge să reediteze situaţia originară a povestirii, sincronizarea şi cospaţialitatea evenimentului narat şi a actului de a nara [119]. „Acum însă, după cîte văd, ai început să cînţi o altă melodie, mai gravă : e un cîntec dedicat vechilor prieteni şi timpurilor trecute..." [120] Aşadar, chiar dacă nu „funcţiile editoriale" sînt acelea care-l fac să „nu pretindă calitatea de autor", ci, din „respect pentru adevăr", „să ceară a i se recunoaşte meritul unei alcătuiri chibzuite şi al unei nepărtinitoare naraţiuni" [121], neamestecul său va rămîne doar un pretext. Dickens nu admite, într-un fel sau altul, să lipsească de la propriul spectacol : „Dar, binecuvîntată fie mintea noastră de editor /.../ ; doamnelor şi domnilor, dacă ne îngăduiţi..." [122]

Procesele-verbale (la Dickens, una din formele de a marca aspectul de colecţie al materialului epic) corespund în *Documentele postume* unei complexe tactici narative. Mai întîi, foiletoanele din care se alcătuieşte romanul nu sînt decît epifenomenele acestora. Ritmul vieţii se imprimă ritmului narativ. Prin descompunerea mişcării, segmentele devin relativ autonome („într-o oarecare măsură de sine stătătoare"), lăsînd însă deschisă calea unei „continuităţi delicate şi nu lipsite de naturaleţe". Aşezat între două spaţii albe, fiecare foileton măsoară, totodată, timpul lecturii. Este demn de remarcat că, în cadrul romanului din secolul al XIX-lea, el reînvie insesizabil legea clasică a celor trei unităţi. Deasupra ei cursese mult sînge romantic iar, pe de altă parte, doctrinarii clasici, formulînd-o, nu se refereau la epică şi cu atît mai puţin la roman, pe vremea lor un gen minor. Apetitul romanesc, mediat de cel pentru gazetărie, conduce la

---

[119] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, Bern-München, p. 204.

[120] Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, E.L.U., Bucureşti, 1965, vol. II, p. 484.

[121] Charles Dickens, *Documentele postume ale clubului Pickwick*, ed. cit., vol. I, pp. 63—64.

[122] *Ibidem*, p. 7.

o noutate tipologică. Un foileton, limitat ca număr de cuvinte, aproximativ egal celorlalte, se concentrează asupra unui set de evenimente, fatal restrînse în timp şi spaţiu. În mic, el reflectă cei doi versanţi conflictuali ai macrostructurii romaneşti. Incidentele, abia provocate, primesc o rezolvare provizorie, accentuînd importanţa acelor spaţii albe pe care autorul le poate specula cu o neîngrădită libertate. De la unul la altul se poate schimba numele personajelor sau ale naratorilor, dar nu şi al autorului, „cele mai bune cărţi ale lui fiind un carnaval al libertăţii" [123]. Secvenţa în care Samuel Pickwick, purtat într-o roabă, asistă la o vînătoare cu trăgători improvizaţi, riscînd în orice clipă să devină ucigaşi sau sinucigaşi fără voie, nu e pregătită de aceea cînd acelaşi „admirator entuziast al armatei", privind manevrele de la Chatham, e luat la goană de cele două tabere fals beligerante. După cum nu precede în vreun fel scena nocturnă din hanul La Marele Cal Bălan de la Ipswich, cînd o femeie între două vîrste, „înzorzonată cu moaţe de hîrtie", este înspăimîntată de apariţia lui Pickwick, crezut a fi un seducător deşi, îngrozit el însuşi, asigură că „este numai un gentleman" [124]. Fragmentarismul admite o continuare a aglutinării teoretic infinită, dacă un motiv oarecare — întotdeauna independent de voinţa autorului — nu ar hotărî oprirea. *Documentele postume* se încheie din cauza dizolvării clubului, *Oliver Twist* odată cu întemeierea unui mic Eden („o societate strîns unită şi cît se poate de fericită în lumea aceasta înşelătoare") [125], *David Copperfield* la definitivarea cuplului marital iar *Marile speranţe* atunci cînd Pip, regăsindu-se cu Estella, nu mai „văzu nici o umbră care să-i vorbească de o nouă despărţire" [126]. Iar dacă la un final fericit „mîna care scrie aceste rînduri începe a şovăi, în-

[123] G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 27.
[124] Charles Dickens, *Documentele postume ale clubului Pickwick*, ed. cit., vol. I, p. 371.
[125] Charles Dickens, *Aventurile lui Oliver Twist*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1959, p. 548.
[126] Charles Dickens, *Marile speranţe*, E.L., Bucureşti, 1968, vol. II, p. 356.

tristată că nu mai poate urma înainte șirul povestirii"[127] ori cu greu „își stăpînește pofta de a mai zăbovi"[128], nu e dificil de imaginat ce se întîmplă în *The Old Curiosity Shop* (*Prăvălia de antichități* — 1841), la moartea micuței Nell și a bătrînului Trent. Oricum, evenimentele sînt cu atît mai autentice cu cît autorul nu a vrut să le îndrume spre acest moment static. La Dickens, imixtiunea afectivă se transformă într-un avantaj.

Constatarea făcută de unii interpreți ai lui Dickens, precum că el omite *realismul prezentării* ca și acela *al evaluării*[129], primește relief, dar un relief în negativ. Contrar așteptărilor, prezența nedisimulată a autorului în cîmpul ficțiunii micșorează probabilitatea în inserția evenimentelor. Între început și final, Dickens se deplasează după un itinerar imprevizibil, făcînd însă ca pîntectul romanului să înghită lumea. La acest nivel, agitația, deopotrivă a protagoniștilor și a naratorilor, se traduce într-o forță gravitațională, permițînd cititorului să contemple ordinea romanului. Trama narativă, îmbinînd logica înserierii de foiletoane și de acumulare a evenimentelor, reprezintă o secantă prin sfere, deci o *călătorie*. În *Documentele postume*, cauzele călătoriei au un suport experimental. Statutele asociației pickwickiene prevăd obligația membrilor de a întocmi „rapoarte autorizate asupra călătoriilor și investigațiilor lor, asupra observațiilor privitoare la caractere și moravuri, împreună cu istorisiri și alte însemnări pe care le-ar putea prilejui scenele locale sau amintirile în legătură cu ele"[130]. Colectate la Londra, toate acestea fac din Clubul Pickwick un centru expeditionar dar și o arhivă a incursiunilor prin universul social. Mobilul dublelor călătorii, prin medii și foiletoane, își pierde în romanele ulterioare doar gratuitatea convențională.

---

[127] Charles Dickens, *Aventurile lui Oliver Twist*, ed. cit., p. 550.
[128] Charles Dickens, *David Coperfield*, Editura Tineretului, București, 1968, vol. II, p. 528.
[129] Cf. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Chatto & Windus, London, 1957.
[130] Charles Dickens, *Documentele postume ale clubului Pickwick*, ed. cit., vol. I, p. 10.

Rătăcirile lui Oliver Twist, Martin Chuzzlewit, David Copperfield sau ale lui Philip Pirrip sînt dictate de destin, iar rememorarea lor provine din necesitatea de a împărtăși un crez moral. Agravarea sau amărîrea tonului narativ, deși niciodată ireversibile, nu modifică în mod esențial procedura inițială : într-un proscenium (plasat de fiecare dată în finalul romanului), asemeni lui Pickwick, eroul devine primul cititor al propriilor acte, prilej de a-și „pune în ordine amintirile" și de a le „dărui" [131]. Așadar, ordinea, ca și luciditatea, succede spectacolului, căci Dickens, dacă nu le-a respectat ca romancier, nu le-a interzis după lectură.

Principiile de construcție amintesc la Dickens de mai vechea definire a romanului ca o călătorie. De la Fielding sau Smollett genul evoluase, iar autorul lui *Martin Chuzzlewit* e conștient că se situează într-o altă epocă de lectură. Deplasările lui Tom Jones sau Humphry Clinker, simple sau reluate, sînt în general rectilinii, o înaintare care permite înserierea mediilor. Deși ambitusul „țopăielilor uriașe" [132] s-a dilatat în continuare, minima distincție dintre *spațiile itinerante* și *spațiile închise* ale structurii picarești [133] nu mai satisface. În *Martin Chuzzlewit*, tabla caracterelor, în întregime, se află în mișcare, încît spațiul romanesc devine o placă turnantă. Rînd pe rînd toate iau toiagul călătoriei ; de aceea, reîntîlnirea este oricînd posibilă, depășindu-se *aparitia unică* din vechiul stil picaresc. În romanele lui Dickens versantul de încheiere aduce o verificare a constatărilor prime, nefiind o surpriză faptul că decorul final coincide cu cel inițial. Firește, suprapunerea scoate la iveală semnele scurgerii timpului, reacții nostalgice dar și mulțumirea morală că, în sfîrșit, relele au fost alungate. În al doilea rînd, spațiile itinerante nu mai sînt pur și simplu niște salturi, spații în care autorul să devieze traiectoria personajului în funcție de programul demonstrațiilor. Insecuritatea voiajului ca premisă a aventurii își pierde atotputernicia din *Jacques Fa-*

[131] *Ibidem*, vol. II, p. 469.
[132] G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 28.
[133] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 202—206.

talistul, din acest punct de vedere *Documentele postume ale clubului Pickwick* reprezentînd o ultimă speculare. Trecut prin şcoala romantică, romancierul îşi etalează atributele de peisajist, chiar dacă simţul observaţiei e destinat înainte de orice moravurilor. În contrast cu densitatea percepţiilor etice, răgazul în care ochiul zburdă în imensitatea naturii — revelaţie a mişcării eterne — marchează un contrapunct. Tabloul marin, picturalizînd traversarea Atlanticului de către Martin Chuzzlewit cel tînăr, e o viziune asupra simbolurilor, o transcedere a realităţii imediate: „Învolburate, valurile se înalţă şi se rostogolesc într-una pe întinderi fără de sfîrşit şi fără de odihnă. Se ridică munţi, se cască genuni, care dispar într-o clipă pentru a lua din nou chip din imensitatea clocotitoare a mării. Este o urmărire, o luptă, o cioc-nire de valuri ce se sparg, o încleştare sălbatică ce se termină printr-o ţîşnire de spume care luminează noaptea neagră; o continuă schimbare de peisaj, de formă şi culoare; o luptă veşnic nepotolită" [134]. Deşi poematic, raportul este inversat faţă de proza romantică: spectacolul naturii nu este un ecou al stărilor interioare, ci o conjunctură numenală, adusă de împrejurări şi nu căutată. Ceaţa britanică lăsată de Dickens peste *Casa umbrelor*, deopotrivă fenomen al naturii şi efect al civilizaţiei („Ceaţă pe mlaştinile Essexului, ceaţă pe culmile Kentului. Ceaţă tîrîndu-se în cabinele vapoarelor de cărbuni /.../ Ceaţă în ochii şi gîtlejurile pensionarilor vîrstnici din aziul Greenwich") [135] este o presiune modelatoare asupra caracterelor. În al treilea rînd, *spaţiile închise* sînt altfel dimensionate. Pătrunderea în interiorul acestora se datoreşte nu atît nevoii de cunoaştere, cît căutării unui refugiu. Dovadă că acest sens precumpăneşte, perimetrele comportă o polarizare morală, relevînd natura benignă sau malignă a scenelor încercuite. Ordinea lumii, reflectată printr-un efect de concentrare, face din fiecare o „bleak house", o casă bătută de vînturi morale („Ori de cîte ori suflă vînt din răsărit, totdeauna mă cuprinde o nelinişte şi

[134] Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, ed. cit., vol. I, p. 283.
[135] Charles Dickens, *Casa umbrelor*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, vol. I, p. 9.

mă simt prost", spune domnul Jarndyce în *Casa umbrelor*)[136]. Direcţia se schimbă, *casa* devine dintr-un teritoriu agresiv unul al realizării fericite. E varianta cea mai frecventă la Dickens, întîlnită în *Dombey and Son* (*Dombey şi fiul* — 1848) sau în *Little Dorrit* (*Micuţa Dorrit* — 1857). Metamorfoza indică triumful binelui, agresiunea fiind — ca în cazul casei Boffin din *Our Mutual Friend* (*Prietenul nostru comun* — 1864—1865) — pur pedagogică, menită să o aducă la realitate pe Bella Wilfer (adică, în universul dickensian, să încheie binecuvîntata căsătorie cu insul de perfecţiune morală, John Harmon). Statutul etic al spaţiului este marcat prin divorţul dintre esenţă şi aparenţă. Una din dramaticele divergenţe o expune *şcoala;* la Dickens, abundă secvenţa învăţăceilor terorizaţi de falşii protectori. Un exemplu îl constituie şcoala lui Squeers din *Nicholas Nickleby* (1839), precedată de „casa" doamnei Mann, adeptă a filozofiei utilitariste (*Oliver Twist*) şi urmată de căminul doamnei Jellyby (*Casa umbrelor*). Un popas, cum este acela al lui Martin Chuzzlewit în casa falsului institutor Pecksniff, pare obligatoriu pentru mai toţi protagoniştii. O altă divergenţă sau pervertire a sensului moral este marcată de *închisoare.* Infernul prin care trecuse vicarul din Wakefield al lui Goldsmith cu un veac în urmă îşi deschide la Dickens deseori porţile. Suficientă în evocare este închisoarea Marshalsea din *Micuţa Dorrit.* Mai important de subliniat e faptul că deturnarea finalităţii în aceste medii instituţionalizate dublează *spaţiile agresiunii autentice* în *spaţii carnavaleşti.* O asemenea puşcărie carnavalescă apare în *David Copperfield.* Creakle, ex-directorul şcolii urmate de David şi Traddles, conduce în Middlesex o închisoare paradisiacă, unde incorigibilii Uriah Heep şi *mister* Littimer, tulburaţi de păcatele săvîrşite, se pocăiesc citind cu fervoare *Cartea de imnuri.* „Totul nu era altceva decît o farsă găunoasă, jalnică şi mîrşavă"[137]. O replică în planul farsei are şi Înalta Curte de Justiţie din *Casa umbrelor.* Ceea ce se petrece aici este mimat la *Krook, Magazie de zdrenţe şi sticle goale.* Plă-

[136] *Ibidem,* p. 83.
[137] Charles Dickens, *David Copperfield,* ed. cit., vol. II, p. 502.

cîndu-i hîrţoagele, rugina, mucegaiul şi pînza de paianjen, Krook se consideră confratele Lordului Preşedinte, mai ales că „amîndoi pescuim în apă tulbure“ [138]. O geneză similară are circul ambulant din *Hard Times* (*Timpuri grele* — 1854), icoană histrionică a vieţii pure, dincolo de un individualism devorat de pofta de acţiune. Netulburat de dicotomiile amintite rămîne doar hanul din *Martin Chuzzlewit*, urmaş imediat al celor din *Documentele* pickwickiene, cutii cu surprize de ambele valori.

Mediile prind viaţă printr-o constelaţie de personaje. S-a vorbit foarte mult despre caracterologia dickensiană [139], pentru ca o revenire să mai aibă vreun rost. În sensul contrapunctului realist pe care îl analizează prezentul capitol există cîteva aspecte de o importanţă specială. Cel dintîi rezultă dintr-un efect paradoxal al artei portretistice care se răsfrînge asupra întregii opere semnate de Dickens. Excesul detaliilor fizionomice face ca eroilor să le lipsească însuşirile. „Nemuritorul“ Pickwick este doar arhetipul acestei performanţe. Bunătatea proverbială a lui Newmann Noggs, Tom Pinch, Cuttle sau Micawber, adorată mai cu seamă de autor la „fiii săi“, determină disponibilitatea spre acţiune, fără ca actanţii să modeleze într-un fel enunţul narativ. Oricît de stînjenitoare pentru ei înşişi, bunătatea îi adaptează diverselor situaţii, adaptabilitate care comunică fundamental cu aceea a personajului comic. Supralicitarea interiorităţii conduce la o vidare de omenesc. Faptul accentuează, o dată în plus, *balanţa* caracteristică punctului de vedere auctorial, relevată de „caricaturile celeste“ sau de juxtapunerea idealului şi a nefastului [140]. Un Tom Pinch este atît de bun, poate însămînţa binele cu atîta consecvenţă, încît Tom Pinch nu mai este altceva decît obiect de admiraţie. Fie că a sesizat pericolul, fie că elementele biografice l-au îndemnat, Dickens şi-a salvat protagoniştii de la această nobilă indeterminare, acordîndu-le multora dintre ei statutul lite-

[138] Charles Dickens, *Casa umbrelor*, ed. cit., vol. I, p. 69.
[139] Cf. Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 222.
[140] *Ibidem*, p. 209.

rar de *orfani*. Prin aceasta, relaţia dintre subiectul şi obiectul, enunţului atributiv devine hiponimică („bunătatea este o valoare internă") [141]. Statut *literar*, din două motive. Faptul că Oliver Twist e un copil născut în Casa de Muncă de o necunoscută sau că Pip îşi susţine numele de familie „bazîndu-se pe autoritatea pietrei de pe mormînt", corespunde cu condiţia picarului. Fielding, cînd apelează la modalitatea picarescă, face din Tom Jones „a foundling". Picarul, ca tip de personaj, are de la naşterea sa barocă dezmoştenirea. Apoi, suferinţa prematură îl predestinează pe un David Copperfield nu atît la „nefericire în viaţă" (căci nefericirea e depăşită în finalul romanului), cît „să vadă stihii şi năluci" [142], adică să-şi scrie viaţa. Ca naratori, orfanii lui Dickens se depărtează de albul serafic asumîndu-şi „controlul emoţional" al evenimentelor relatate şi dirijarea ecourilor în conştiinţa cititorului. Faţă de ei înşişi împrumută, de aceea, frecvent masca unei „superiorităţi amuzate", iar faţă de lectori tonul melodramatic [143]. Ca agenţi ai naraţiunii, ei sînt afectaţi de tot ceea ce se întîmplă, călători prin excelenţă deoarece nu-şi găsesc decît într-un tîrziu spaţiul de refugiere. Într-o lume care trăieşte sub semnul mitului lui Midas — „extraordinara magie a geniului, care transformă în aur tot ce atinge" —, ei posedă darul contrar. „Blestemul vieţii mele este să încerc, cu bagheta mea de aur, metalul din care sînt turnaţi semenii mei şi să descopăr că toţi sînt falşi şi găunoşi" [144]. Calităţile lor superlative se proiectează pe această suprafaţă negativă, căci — zice şi Nicolae Filimon cam în aceeaşi vreme (1863), citîndu-l pe Platon — „un om, ca să poată deveni cetăţean onest, mai întîi de toate cată să se fi născut bine, crescut în frica lui Dumne-

---

[141] A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 184.

[142] Charles Dickens, *David Copperfield*, ed. cit., vol. I, p. 11.

[143] Cf. George J. Worth, *The Control of Emotional Response in David Copperfield*, în vol. col. *The English Novel in the Nineteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1972, pp. 101—103.

[144] Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, ed. cit., vol. I, p. 48 şi 105.

zeu și din copilărie pînă la maturitate să trăiască înconjurat de oameni virtuoși și drepți"[145]. Or, ei triumfă moralmente, deși condițiile sînt adverse. În calea oricăror agresiuni, puritatea lor infantilă rămîne nealterată. În fond, orfani sînt și Paul sau Florence Dombey, mica Nell, John Harmon etc. Vulnerabili, aceștia sînt doar la nivel senzorial, iar Dickens îi supune unor repetate șocuri, amplificate de naivitatea copilăriei sau adolescenței. Reflectat în pupilele dilatate de spaima neînțelegerii, urîtul dickensian e gigantizat. Pe măsură ce romanul înaintează, adaptarea vizuală se produce — „astăzi rugăciunea aceea mi se pare un fel de amestec religios între cuvintele stafiei din Hamlet și ale lui Richard al III-lea"[146] — dar fără concesii morale. Și nu este o excepție, pentru că la Dickens toate caracterele sînt statice. Maturizarea fizionomică a protagonistului respectă datele prime, la fel cum antagoniștii (Ralph Nikleby, Pecksniff, Quilp, Murdstone sau Slackbridge), chiar înfrînți, nu-și părăsesc felul de a fi. Această paralizare sau închidere a personajului într-un caracter reprezintă, în cele din urmă, o consecință a picturii de moravuri. Călătoria prin medii, aglomerare de situații, impunea — dat fiind că mișcarea e perceptibilă doar prin relativitate — fixitatea sistemelor de reacții și a punctelor de vedere. „Cel mai dezlînat tip de organizare e compensat de caracter"[147].

Privite cu atenție, însușirile naratorilor și ale personajelor indică un fenomen contrar donquijotismului. Don Quijote călătorea prin lume, pentru a adeveri sensul cărților cavalerești. Realul era confirmat doar prin supunerea lui față de *model*. Printr-o conversiune patetică, donquijotismul fondează epica poematică a romantismului, cu vălurile sale fantastice sau istorice. În *Documentele postume ale clubului Pickwick* apare figura lui Augustus Snodgrass; înzestrarea

[145] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, E.S.P.L.A., București, 1961, p. 5.

[146] Charles Dickens, *Marile speranțe*, ed. cit., vol. I, p. 31.

[147] Robert Alan Donovan, *The Shaping Vision. Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 1967, p. 221.

poetică îl determină să stea mereu cu carnetul de note în mînă. Replica sa cheie este următoarea : „Îmi daţi voie să notez acest mic roman ?“ [148] E suficient ca un eveniment să fie recent pentru ca orice imagine a lui să devină verosimilă. Realitatea este ea însăşi un roman, de o autenticitate care rezistă la jocul deformărilor. Ca romancier, Dickens extinde atitudinea, construindu-şi deseori operele în stilul farsei. Faptul e posibil, întrucît ordinea ei nu poate fi denunţată. Angrenat în aceasta, personajul e cu ochii deschişi la realitate şi nu la ficţiune, deci un don Quijote pe care nimic şi nimeni nu-l mai poate trezi. Variantele farsei indică două axe de simetrie, după cum este comică sau tragică, restrînsă sau universală. În *Martin Chuzzlewit* şi *Prietenul nostru comun*, farsa îşi arată adevărata faţă, montată fiind de un regizor binevoitor (bătrînul Martin sau Boffin). Avalanşa de încurcături, combinaţii complicate de imbroglio-uri şi quiproquo-uri, se dovedeşte benefică. Finalul (suprapunere a mai multor nunţi fericite) aparţine comediei de tipul măştilor şi contramăştilor. O farsă pedagogică pune la cale şi Edith Granger în *Dombey şi fiul*, iar purgatoriul prin care este obligat să treacă Mr. Dombey transformă suferinţa într-o regenerare morală. Cît timp farsa rămîne izolată, nereprezentînd mecanismul social, ea nu pătrunde în sfera tragicului. Cînd însă valoarea sa e înglobantă, se produce contaminarea, provizorie (cum este cazul în *Nicholas Nikleby*) sau definitivă (în *Timpuri grele*). Trecerile bruşte, comentate într-un registru sentimental întotdeauna predispus la compasiune, sînt stimuli, de esenţă melodramatică, spre bunăvoinţă [149]. La Dickens, ca marcă a autenticităţii, şi comedia este „larmoyante“. În latura opusă, situaţia e definită de Mark Tapley, un soi de Sancho sau de Arlechin în versiune dickensiană : „poate o să am norocul să pun mîna pe ce-o fi mai rău“

[148] Charles Dickens, *Documente postume ale clubului Pickwick*, ed. cit., vol. I, p. 25.
[149] Cf. Arthur Clayborough, *op. cit.*, p. 236.

(variațiune : „Dar gîndește-te numai că e ceva să suferi de aprindere la plămîni și să fii totuși vesel") [150].

Interpretarea romanelor lui Dickens întîlnește, în diversele sale nivele, picarescul. Configurarea eroului într-o deplasare gnomică, structura spațiilor inserate precum și finalitatea narațiunii sînt integrabile formulei, dar ilustrîndu-i evoluția în comparație cu stadiul originar, baroc, și cu suporturile sale din secolul al XVIII-lea. Realitatea nu este transpusă „în oglindă" fără o mediere a unei arhitectonici narative, în interiorul căreia să se opereze modificări. Mutația de maximă profunzime suferită de picarescul dickensian și, în general, al secolului al XIX-lea provine din reorientarea mijloacelor romanești în raport cu realul. Călătoria încetează de a mai fi un simplu pretext în organizarea unei galerii de imagini, o convenție între narator și cititor devenind imediat indiferentă după „contractarea" ei. Cauzele sale transced literarul, determinate fiind de un dezechilibru în ordinea realului. Din acest motiv, deplasarea este în același timp o căutare a repaosului. Romanul se încheie nu atunci cînd colecția de tablouri este completă, ci odată cu anularea agresiunii exterioare. Dată fiind reorientarea ansamblului, similitudinea unor elemente nu estompează funcțiile lor diferite. Orfanii lui Dickens, avatari ai dezmoșteniților și bastarzilor din Quevedo, Lesage sau Defoe, nu sînt nici agenții unei viziuni dezolate despre lume, ca în epoca barocă, nici ai meliorismului iluminist. Independent de finalul romanului, dacă e de tipul basmului sau antibasmului, dacă triumfă binele sau răul, scopul lui Dickens constă în a analiza climatele morale printr-o cameră de luat vederi, sensibilă la culme, obligîndu-și cititorul la o participare afectivă. Utilitatea morală a romanului rezidă în purificarea lectorului, îndreptare prin comedie sau prin lacrimi. Este cel mai important aspect al *umanitarismului* dickensian, reflectat de altfel și în „filozofia crăciunului" din *Christmas Tales :* crearea în mijlocul restricțiilor impuse de „viața socială normală" a „unei

[150] Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, ed. cit., vol. I, p. 83 și 132.

eliberări psihologice în maniera Saturnaliilor"[151]. Implicit, călătoria își diminuează energia, riscînd să închidă picarul într-un roman domestic. Și dacă emoționalismul narativ este strict original, eclipsarea spațiilor itinerante și distrugerea liniarității picarești reprezintă un fenomen general.

Eclipsarea spațiilor itinerante în romanul de la mijlocul veacului al XIX-lea apare cu deplină forță în prima variantă a lui *Der grüne Heinrich* (*Heinrich cel verde* — 1854) de Gottfried Keller. Mai clar decît la Dickens, mutația își arată aici premisele romantice. Urmaș al lui Simplicius Simplicissimus („cel verde" indică neformarea), Heinrich traversează „un mediu burghez populat de personaje și lucruri multiple, către un țel nedefinit"[152]. Privindu-l, naratorul e interesat în primul rînd de descripția stărilor interioare, de „emoțiile contradictorii care-mi populau zilele și nopțile", subliniindu-i vieții „caracterul trecător"[153]. Însingurat, Heinrich străbate lumea propriilor iluzii, elev întru înțelegerea solitudinii al lui Zimmermann (Keller citează fraza de căpătîi: „Aș vrea să te țintuiesc în camera ta de lucru, tinere!")[154] iar în viziunea „mormîntului deschis" al lui Werther („După ce au ieșit din negura de nepătruns a vremurilor la lumina zilei, acești oameni se bucură cît pot de ea, circulă, își apără pielea, pentru ca apoi, cînd le bate ceasul, vrînd-nevrînd, să se piardă iarăși în neguri")[155]. În aceste condiții, peisajele sînt proiecții ale afectivității iar psihologicul — invocata sondare a „celor mai adînci straturi sufletești"[156] — nu reprezintă decît receptarea unui spectacol cosmic. Deplasarea izvorăște dintr-o epopee interioară, o mișcare în sine față de care lumea dinafară pare o alcătuire

---

[151] Humphrey House, *op. cit.*, p. 52.

[152] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la origini pînă în prezent*, ed. cit., p. 367.

[153] Gottfried Keller, *Heinrich cel verde*, Editura Minerva, București, 1970, vol. II, p. 185.

[154] *Ibidem*, vol. I, p. 302.

[155] *Ibidem*, p. 4.

[156] Ernst Aker, *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*, apud Hertha Perez, *Tradiție și inovație în romanul german*, Editura Junimea, Iași, 1974, p. 162.

de decoruri. Esențele sînt revelate grație unei „vocații teatrale", avîndu-și obîrșia recunoscută în *Wilhelm Meister*. Modificările aduse de retranscrierea tîrzie a romanului (1879) nu măresc, cum s-a crezut, distanța de romantism, dimpotrivă, consemnează o sporită consecvență în tratarea elementelor primare. Astfel, opțiunea finală pentru narațiunea la persoana întîi corespunde modei romantice de construire a *Bildungsroman*-ului. Deceniile care separă cele două versiuni, în ciuda ascensiunii valorice, reprezintă pentru Keller o evoluție în contratimp. Adaosul procesiunilor carnavalești (capitolul *Încă un carnaval*), alimentînd o viziune a *lumii ca teatru*, e mai aproape de vîrsta lui *Faust* decît era prima redactare. După cum schimbarea finalului (Heinrich nu se mai stinge sub influența unei vini tragice), retragerea într-o cameră cu ușă albă (ușă care „strălucea în fața ochilor mei ca o pînză de pe care fusese ștearsă dintr-o singură trăsătură o imagine de viață caldă" [157]), exprimă și mai clar drama imaginarului romantic. Albul este aici tonul funerar al memoriei, dispariție simultană a eroilor și a naratorului. La Keller se zărește presiunea exercitată asupra călătoriei picarești de *Wandermotiv*-ul romantic [158]. Peregrinarea în universul interior, încheiată întotdeauna printr-o regăsire a naratorului și a naratului, irită simțurile care, încercînd să capteze în exterior semnele prezenței individuale, stopează derularea prin contemplație. Picarii veacului al XVIII-lea, agitîndu-se pe traiectorii sinuoase, manevrau printre mediile sociale cu o ușurință asigurată de absența cîmpurilor senzoriale. Operînd în zona esențelor, naratorii-protagoniști nu erau incomodați în înaintare de activitatea simțurilor, lăsate în atrofiere. Odată cu rătăcirile romantice prin natură, se constituie cîmpurile vizuale, dar mișcarea e a reveriei. În urma acestei experiențe literare, călătoria își încetinește ritmul, decupînd secvențe pe care le amplifică descriptiv și le

[157] Gottfried Keller, *op. cit.*, vol. II, p. 395.

[158] Cf. Karl S. Guthke, *Das Motiv des Wanderers bei Gottfried Keller und in der Romantik*, în *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungsund Geistesgeschichte*, Francke Verlag, Bern-München, 1967, p. 169 și urm.

obiectivează. În chip firesc, spațiul itinerant devine o lectură paralelă a două imagini alăturate.

Distrugerea linearității picarești, mutație conjunctă celei de mai sus, este și ea un fenomen general. Și chiar dacă influența lui Dickens nu se poate susține, asemănarea cu *Documentele postume ale clubului Pickwick* fiind pur exterioară [159], *Peregrinările lui Cicikov. Suflete moarte* (1842) se înscriu în aceeași direcție. Faptul că Gogol își subintitulează romanul „poem" reprezintă o citare ironică a aceluiași *Wandermotiv* romantic. Dovada o constituie tocmai acele pasaje în care autorul și eroul său privesc cu încîntare peisajele ucrainiene. Baza poematică e supusă unor generatori nonpoetici, scoțînd la lumină mișcarea de esență picarescă. Călătoria lui Cicikov reproduce gesturile penelului moralist. În loc însă ca picarul să circule pe un drum care aliniază medii și caractere specifice, se fixează un centru al viziunii panoramice. Organizat radiar, spațiul de investigație înconjoară orașul unde Cicikov sosește pentru a achiziționa „suflete moarte". Mai întîi, speculația acestuia are aspectul unei farse, ceea ce solicită din partea celorlalte personaje găsirea unei explicații. Cucoanele orașului alcătuiesc din supoziții un roman, pe tiparele „romanelor tradiționaliste ale timpului" [160]. Partenerii lor preferă narațiunea cu briganzi, Gogol inserînd *Povestea căpitanului Kopeikin*. Așadar, sosirea lui Cicikov nu conduce doar la o sedimentare centripetală a spațiilor, ci și la o centrifugare a realității în domeniile ficționale. Orașul oferă scena unui *theatrum mundi*, punînd față în față oglinda realității empirice și a realității romanești. Pretutindeni se află un roman, convingere care fusese și a lui Snodgrass. Într-un sens, lui Cicikov i se arată, ca oricărui picar, originea obscură (absența arborelui genealogic); în celălalt, lipsa blazonului transpare ca rezultat al unei travestiri (se bănuiește un „Napoleon travestit"). Din acest moment, farsa intră exclusiv în mîinile romancierului. Se cunoaște importanța acordată *sosirii* și *plecării* de către epica romantică,

[159] Cf. Viktor Sklovski, *op. cit.*, vol. II, p. 145.
[160] *Ibidem*, p. 149.

în variantă istorică sau fantastică [161]. De altfel, e tot atît de ştiut că, de la epopeile homerice sau romanţurile cavalereşti, „poezia eroică are deseori de a face cu sosiri şi plecări" [162]. În *Don Quijote*, Cervantes nu lăsa nici una neobservată. La rîndul său, Gogol este în *Revizorul*, comedie a falsei sosiri, un maestru în parodierea traseului eroic. Desigur, influenţa nu era necesar să fie declanşată de *Pickwick*, căci o tradiţie autohtonă a picarescului se configurase încă din secolul al XVIII-lea, printr-un *Ivan, fiu de negustor* (1785) de I. Novikov sau un *Eugen* (1799) de Izmailov. După înfrîngerea lui Napoleon, saturaţia faţă de cavaleresc se accentuează, fapt confirmat de apariţia unui *Gil Blas rus* (1814) de Narejnîi. [163] Cu atît mai semnificativă este similitudinea cu Dickens în ceea ce priveşte apetitul „pentru năluci", deopotrivă al lui Cicikov şi al lui David Copperfield (romanul său e scris şapte ani mai tîrziu). Nici la Gogol nu lipseşte „maniera poetică" de a trasa icoana unui bine viitor, în ciuda urîtului caracterologic. Trădarea resurselor poetice printr-un dublu registru, fie el şi de factură picarescă, stă la obîrşia realismului din secolul al XIX-lea.

Picarescul poate servi ca punte de legătură spre un al treilea stil contrapunctic, scoţînd în prim-plan utilizarea unui alt dat genetic, noneroul. Pe bună dreptate, prefixoidele de tipul „anti-" sau „non-" au stîrnit, prin prea marea lor frecvenţă din ultimele decenii, antipatii. Formantul e însă mai vechi [164], avînd meritul de a sublinia şi nuanţa două stadii diferenţiate în decăderea eroicului romanesc: spre deosebire de antieroul din romanul picaresc al secolului al XVIII-lea, non-eroicul din veacul ce-i succede nu reprezintă o imagine răsturnată, o copie în negativ. Atributele eroice există, dar manifestîndu-se într-o lume ostilă, ele sînt coa-

[161] Vezi pp. 103—107, 111—112.

[162] C. M. Bowra, *Heroic poetry*, Macmillan & Co Ltd. — St. Martin's Press, New York, 1964, p. 179.

[163] Cf. Jurij Striedter, *Der Schelmenroman in Russland*, în vol. col. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, pp. 365—368.

[164] Cf. R. D. Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick, 1957.

gulate şi atribuite personajului doar pentru a asista la spectacolul dezintegrării. Protagoniştii lui Stendhal evidenţiază faptul şi, nu mai puţin, cei ai lui Dickens. Deşi antisentimentalismul declarat al celui dintîi nu stă alături cu „emoţionalismul melodramatic" al celui de al doilea, epoca aparţine unui *erou fără eroism* [165]. Definitoriu pentru spiritul vremii, William Makepeace Thackeray îşi subintitulează *The Vanity Fair* (*Bîlciul deşertăciunilor* — 1847—1848), *un roman fără erou*. În el se citeşte, din unghiul capitolului de faţă, nu numai convergenţa necesară unui moment din devenirea genului, dar şi criteriul de unitate al unei opere, în ansamblu, originale.

Dacă şi Thackeray oferă exemple pentru ceea ce se numeşte criza eroului în romanul victorian, diferenţele specifice nu pot fi ignorate. Contemporan (prieten, adversar şi iarăşi prieten) cu Dickens, Thackeray şi-a declinat orice afinitate cu „natura filantropică". Exprimînd ideea într-un eseu din 1852, *Charity and humour* (*Caritate şi humor*). îi face preistoria (se amuză de contribuţia unui Addison la milostenia progresivă a lumii), constatîndu-i prodigioasa expansiune în contemporaneitate. Fără îndoială, reputatele „charities of Mr. Dickens" au produs o audienţă enormă, dar drumurile spre *fons lachrymarum* nu-l atrag. Aceasta în ciuda faptului că lumea e mulţumită : „cînd este fericită, citeşte *Nicholas Nickleby ;* cînd este nefericită, citeşte *Nicholas Nikleby ;* cînd este plictisită, citeşte *Nicholas Nickleby ;* cînd e la pat, citeşte *Nicholas Nickleby ;* cînd nu are nimic de făcut, citeşte *Nicholas Nickleby ;* cînd a terminat cartea, citeşte *Nicholas Nickleby*" [166]. În condiţiile date, Thackeray se decide să impună un efect de distanţare între *realitatea narată* şi *realitatea naraţiunii*. Comentarea „dublului standard" din romanele sale a devenit obişnuită, dar distincţia dintre etalonul personal şi etalonul moral al contemporaneităţii rămîne in-

[165] Cf. Mario Praz, *Eroi senza eroismo,* în *Studi sulla letteratura dell'ottocento in onore di P. P. Trompeo,* Napoli, 1959, pp. 338—349.

[166] W. M. Thackeray, *Charity and humour,* în *English humorists & The four Georges,* J. M. Dent & Sons-E. P. Dutton & Co, London-New York, 1920, pp. 269, 280, 284.

suficientă [167]. Pentru că autorul *Bîlciului deşertăciunilor* introduce un dialog al măsurilor etice în ambele planuri ale realităţii literare, izomorfismul adîncind contrapunctul.

Expresia primă dar şi cea mai savuroasă o aduce *The Book of Snobs* (*Cartea snobilor* — 1846—1847). Colecţia de caractere corespunde intenţiei, declarată în observaţiile preliminare, de a alcătui o panoramă a vieţii sociale. Imitaţia respectă atît evoluţia acesteia („lumea s-a pregătit treptat atît pentru primirea Lucrării cît şi a Omului"), la intersecţia dintre natură şi artă („snobii trebuie cercetaţi în acelaşi fel ca şi alte obiecte ale ştiinţelor naturii şi aparţin Frumosului") [168]. Inversarea e uşor de sesizat: din ecou, *cartea* devine o finalitate a mişcării universale; existenţe caricatural artificiale, snobii sînt atribuiţi frumosului natural. Faptul e posibil, graţie ipostazei asumate de autor: despre Uriaşul Snob scrie Snobograful. Situaţia este fundamental comună cu aceea din *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus. Clasele şi subclasele, funcţiile naturale şi sociale, relaţiile instituţionale (aici ale snobismului) nu sînt înregistrate într-o conştiinţă exterioară. Ca şi la Erasmus, unde despre nebunie vorbeşte prostia, elogiul snobismului este articulat din interior, ceea ce în ambele cazuri stă în puterea paradoxului (un cretan zice că toţi cretanii sînt mincinoşi) şi echivalează cu „un adevărat dans pe sîrma sofismului" [169]. Sub pana Snobografului, realitatea transpare prin ea însăşi. Deschizînd cartea spre cititor, Thackeray închide cercul vicios: „Nu trebuie să-i judeci pe Snobi nici cu grabă sau cu grosolănie; dacă faci asta dovedeşti că eşti tu însuţi un Snob" [170]. Ce-i drept, nefiind zeu ca Stultitia erasmică, Snobograful nu mai stă deasupra lucrurilor. Văzuţi de la altitudine, proştii erau minusculi; disproporţia, de semn schimbat, este însă la fel de utilă. Mărunt în imensitatea de fapte, bietul scrib, „arzînd

---

[167] Cf. Roger N. Swanson, *The Vanity Fair. The double standard*, în vol. col. *The English Novel in the Nineteenth Century*, ed. cit., p. 126.

[168] W. M. Thackeray, *Cartea snobilor scrisă de unul dintre ei*, E.L.U., Bucureşti, 1964, p. 17.

[169] Johan Huizinga, *Erasm*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 116.

[170] W. M. Thackeray, *Cartea snobilor*, ed. cit., p. 21.

de vitejia eroică a lui Tom Degeţel, se încaieră cu Uriaşul Snob" [171]. După ce, ferindu-se de a cădea într-un poncif romantic, încetează de a-şi mai revendica pe faţă postura demiurgică, romancierul vremii afectează în general orgoliul Degeţelului (am întreprins o îngrozitoare muncă, spune Balzac despre el însuşi). Transformat prin iluzie optică într-un „căpcăun uriaş şi hidos", snobul e socotit un agent al răului cosmic. „Oamenii nu îndrăznesc să fie fericiţi de teama snobilor. Oamenii nu îndrăznesc să iubească de teama snobilor. Oamenii se ofilesc în singurătate apăsaţi de tirania Snobilor" [172]. Exagerarea are un efect contrar; evident, nimic nu le poate interzice oamenilor viaţa, dacă nu cumva Palatul Snobismului de unde provine agresiunea aparţine literaturii. Căci este tot atît de evident că supralicitarea nefericirii, a iubirii ratate sau a solitudinii era o modă. Aspectele sînt conferite realităţii deoarece, remarcă Thackeray, „în breasla literară nu există snobi" [173]. Şi cum, pe tiparul literaturii sapientiale, sentenţiile sînt explicate prin parabole, soarta Snobografului e elucidată prin povestea lui Tom Faustian (creatorul) şi a lui Libertas (criticul). Năpăstuit cît timp Tom nu publică vreun roman dar onorat după aceea (primeşte invitaţii amicale la Faustianville Lodge), Libertas nu pricepe totuşi un lucru, anume că „de un critic te foloseşti cînd ai nevoie şi pe urmă îl laşi să cadă". Admiţînd că în „tot corpul literaţilor britanici" nu se găseşte nici un exemplu de snob, Snobograful arată însă că el a priceput, consimţind să aibă relaţii cu „lumea distinsă" („caretă galbenă căptuşită cu roz") în aceste condiţii [174]. Penuria snobismului literar are în fraza lui Thackeray un efect identic cuvintelor prin care Stultitia recunoaşte că „poeţii îi datorează mai puţin, măcar că prin meseria lor ei stau sub steagul său" [175].

---

[171] *Ibidem*, p. 207.
[172] *Ibidem*, p. 204.
[173] *Ibidem*, p. 92.
[174] *Ibidem*, p. 98.
[175] Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau Cuvîntare despre lauda prostiei*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959, p. 79.

Ca autor al *Bîlciului deşertăciunilor,* Thackeray refuză tentaţia de a fi un Tom Faustian. Din *Cartea snobilor,* comentată mai sus tocmai de aceea, se transmite întregul sistem optic. Firește, libertatea romancierului de a obţine adevăruri în coadă de peşte este acum limitată de mecanismul ficţiunii. Privind actele umane şi transcrierea lor narativă, Thackeray repetă continuu sentinţa biblică, Vanitas vanitatum. Dacă totul este deşertăciune, invitaţia la Faustianville nu e adresată cititorului. Din contră, romanul este o *cutie cu păpuşi* care, atunci cînd reprezentaţia se termină, se închide [176]. Dacă totul este deşertăciune, fapt inacceptabil nu numai pentru Rebecca Sharp, pornită să-şi croiască un loc în lumea înaltă, dar pentru toate personajele (cum ar putea crede bătrînul Sedley că averea este trecătoare, Amelia că regretatul ei soţ, George Osborne, a trădat-o, Joseph Sedley că Rebecca nu ar fi invicibilă), decurge că fabula romanului nu are o utilitate parabolică. Dacă totul este deşertăciune, pictura moravurilor nu dispune de altă justificare decît de aceea că este aidoma realităţii. Aşadar, între autor şi cititor se stabileşte o convenţie, pe baza deşertăciunii : autorul, spre deosebire de confraţii din „tagma povestitorilor", nu va „tuna şi fulgera împotriva nemernicilor", iar cititorul, în contrast cu auditoriul „de la Napoli", nu va „izbucni împreună cu poetul într-un urlet de înjurături şi de blesteme împotriva fictivului monstru al povestirii" [177]. Deşertăciunea îl absolvă pe Thackeray de teama, exprimată de Stendhal, că publicul acuză oglinda şi nu noroiul reflectat („altminteri, v-aţi putea închipui că eu sînt acela care îmi bat joc..." [178]). Iar montarea deşertăciunilor pe o scenă iluzorie, într-o lume ca teatru (frecventă în romanul secolului al XIX-lea şi semnalată la Gautier sau Dickens iar, mai departe, la Balzac sau Flaubert), relevă printr-o dublă negaţie viaţa însăşi. Bîlciul, corn al abundenţei de adevăruri, e o mimare a deşertăciunilor. În acest „loc plin de îngîmfare, de răutăţi şi

[176] W. M. Thackeray, *Bîlciul deşertăciunilor,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. III, p. 406.
[177] *Ibidem,* vol. I, p. 129.
[178] *Ibidem,* p. 131.

de nebunii, un loc plin de tot felul de minciuni, de înşelătorie şi de pretenţii" [179], jocul e grav. Aspect de care este conştient atît naratorul, cît şi personajele. Din acest motiv, moralistul „declară că n-are să se folosească nici de rochii şi nici de cordeluţe, ci numai de foarte austera livrea" ; din acelaşi motiv, Rebecca sau Rawdon Crawley nu-şi refuză nimic [180].

Dincolo de opţiunile terminologice, interpretările romanului de cele mai diverse coloraturi converg în a demonstra existenţa a două ordini ale realităţii, *ordinea realităţii imaginative* şi *ordinea realităţii istorice*. Distincţia este valabilă, cu o singură condiţie. De a nu se deduce pripit că în ordinea primă trăieşte Becky Sharp, cea de a doua fiind specifică autorului, lui Thackeray [181]. Ambele ipostaze presupun o acoladă între un punct de sprijin din ordinea imaginarului şi un altul, din ordinea istorică. Un prim argument, prim nu în *ordinea* expunerii, a fost deja consemnat. Fără ascensiunea în imaginar, deci fără bîlci, autorul nu ar vedea nimic ; fără coborîrea în istorie, protagoniştii nu ar dispune de un cîmp de acţiune, bîlciul nemaifiind al deşertăciunilor. Or, realitatea romanescă este în *Bîlciul deşertăciunilor* un ecran întins între cele două planuri. Faptul este cu atît mai important, cu cît Thackeray nu reuşeşte în celelalte romane să repete performanţa.

În absenţa „drăgălaşei" Rebecca (Becky), începutul *Bîlciului* ar fi asemănător unui roman de tip „tea table", cum scrisese Jane Austen. Cele două fete, tocmai ieşite din pension, cu proiecte maritale — secrete (Becky) sau publice (Amelia) —, alcătuiesc un cuplu similar surorilor Bennet din *Pride and Prejudice* (*Mîndrie şi prejudecată* — 1813). Se conturează aceeaşi răscruce a destinelor : Becky pare consacrată unei existenţe burgheze oarecare, Amelia, din familia Sedley,

[179] *Ibidem*, p. 129.
[180] *Ibidem*, p. 370.
[181] Cf. Dorothy Van Ghent, *The english novel. Form and function*, Harper Torchbooks-The Academy Litrary Harper & Row, Publishers, New York-Evanston-London, 1961, pp. 139—140.

e din copilărie promisă frumosului George Osborne, dandy cu toate calităţile financiare. Un anume dezechilibru dintre raţiune şi sensibilitate, prelung analizat de aceeaşi romancieră în *Sense an Sensibility* (1811), se manifestă în amîndouă cazurile. Sub semnul incertitudinilor, Becky are o judecată sporită de o imaginaţie bogată. Lecturile sale preferate nu sînt însă *Misterele din Urolpho,* ca ale Catherinei Morland din *Northanger Abbey* (*Mănăstirea Northanger* — 1818), ci *O mie şi una de nopţi.* Şcoala posibilului, precum şi a acumulărilor, de aici este deprinsă. Spre deosebire de Catherine („copilă care n-ar fi bănuit c-a fost ursită să fie eroină", neînzestrată de natură cu minte şi frumuseţe [182]), Becky e de la început atrăgătoare, iar inteligenţa îi indică drumul spre sferele înalte. Elisabeth Bennet ajunsese lady Darcy pentru că, dintr-o mîndrie a originii nenobile şi a unei prejudecăţi burgheze, nu şi-a „putut face o părere prea favorabilă despre fericirea conjugală sau plăcerile casnice" [183]; dimpotrivă, nemarcată de orgolii inutile, Becky vrea să devină lady şi devine lady Crowley, dacă Thackeray — romanul e fără erou ! — nu i-ar face o farsă (titlul nobiliar îi este contestat, rămînînd doamna Crowley). De partea cealaltă, Amelia, urmaşă demnă a nefericitelor austeniene care se prăbuşesc „de pe adevăratul piedestal al eroismului" [184], îşi vede speranţele înşelate. Se căsătoreşte cu George, dar nu fără ezitări din partea acestuia, „năvăleşte" în Ţările de Jos, dar fără să-l salveze pe George din braţele lui Becky, e o mamă fericită, dar micul George este orfan, e o fiică recunoscătoare, dar bătrînul Sedley a dat faliment, stîrneşte iubirea eternă, dar e oarbă faţă de bunul Dobbin. Reţeta e întreagă. Aducînd ambele trasee în cercul bîlciului, Thackeray îi distribuie fiecăruia dintre acestea un registru narativ în contrapunct. „Coloraţia emoţională" revine lui Becky,

---

[182] Jane Austen, *Mănăstirea Northanger,* Editura Univers, Bucureşti, 1976, pp. 5—7.

[183] Jane Austen, *Mîndrie şi prejudecată,* Editura Univers, Bucureşti, 1969, p. 217.

[184] Jane Austen, *Mănăstirea Northanger,* ed. cit., p. 9.

stilul placid Ameliei [185]. Ambivalența acoperă romanul în totalitate, fazele destinului fiind sincronizate. Pe măsură ce Amelia devine o martiră cumsecade, Becky își sporește raza de acțiune. Simetric, Amelia iartă tot, Becky se întărește în convingerea că e „femeia cea mai persecutată din lume" [186]. Din cele două formule de *Sehnsucht nach der Liebe* (citarea în germană vizează romantismul) [187], autorul optează pentru cea a lui Becky și asupra ei își revarsă simpatia. Contractul stipulînd deșertăciunea i-o permite, compensîndu-se astfel sumara opoziție angelic-demonic.

De netăgăduit, Thackeray a căutat *calea de mijloc*, fără însă ca propriu-zis să o urmeze. Ea rezultă dintr-o pendulare continuă între extreme. Narațiunea poate fi redactată în limbajul Newgate sau în cel aristocratic, într-un ton blînd sau crud, în stil frenetic sau comic, ipoteze probate în cîteva variațiuni pe aceeași temă, juxtapuse în capitolul al VI-lea. Axa mediană e recuperată numai din alternanța contrariilor, dintr-un amestec de „shot with rythm" [188] a cărui lege de funcționare o dă neadecvarea între eveniment și relatare. Actelor prin excelență poetizate pînă atunci, li se răpește vălul poeticității, strămutat deasupra zonelor de „minuspoesie". Intersectîndu-se în interiorul operei, contrastele așează *Bîlciul deșertăciunilor* în rîndul marilor romane prin care secolul al XIX-lea își dobîndește conștiința de sine. În concluzie, atenția se cuvine a fi reținută de două atitudini ale lui Thackeray, mai cu seamă că ele reprezintă coordonatele romanelor sale, ulterioare neegalatului *Bîlci*. Prima este atitudinea față de formula picarescă. Narînd cu simpatia care dilată amănuntele, autorul o ridică pe Becky deasupra înaintașelor ei, picara Justina sau Moll Flanders. În registrul afectiv, se vede mai pregnant luciditatea protagonistei, indiferența

---

[185] Cf. Robert Alan Donovan, *Redgauntlet, Henry Esmond and the Mode of historical Fiction*, în vol. col. *The English Novel in the Nineteenth Century*, ed. cit., pp. 197—198.

[186] W. M. Thackeray, *Bîlciul deșertăciunilor*, ed. cit., vol. III, p. 406.

[187] *Ibidem*, vol. I, p. 53.

[188] Cf. George Saintsbury, *A History of English Prose Rythm*, Indiana University Press, Bloomington, 1965, p. 382.

față de trăirile erotice și interesul exclusiv pentru aranjamentele sociale, mai ales că „monstrul fictiv" nu e schimonosit ca un Lovelace feminin. Cînd îl asediază pe grăsanul Joseph Sedley, un ins amorf într-o foarte bine cristalizată caracterologie, pe sir Pitt Crawley, un Silen modern, pe Rawdon Crawley, replică actualizată a fanfaronadei soldățești, pe George, o existență bovarică etc., Becky e cuceritoare în rolul de ingenuă. Noua Marianne are o ereditate încărcată (moștenește arta, căci tatăl este pictor iar mama o dansatoare franțuzoaică) și un temperament puternic. Cînd strigă Vive Bonaparte !, buna Amelia aude Trăiască Lucifer ! Într-un registru narativ de factură libertină, ea ar fi devenit o eroină, în negativ firește. Dar așa, drumul său spre înalta societate nu este doar o conspirație din parte-i, ci și o consolare dorită de ceilalți. Căci Becky nu are deloc a se plînge, ca mai toate eroinele lui Jane Austen, de faptul că „prin vecinătate nu exista nici un nobil domnișor" [189]. Din contră, chiar dacă nu ocupă rangul cel mai onorabil, ea stă în centrul privirilor. Aici se face legătura cu cea de a doua atitudine, față de ficțiunea istorică. La Bruxelles, înainte și în timpul bătăliei de la Waterloo, Thackeray nu o părăsește, de lîngă ea ascultînd tirul artileriei. Deși „toți prietenii noștri și-au avut porția lor și s-au luptat ca niște bărbați pe întinsul cîmp de bătălie" [190], marea scenă a istoriei este lăsată în culisele romanului. Procedura antiromantică nu poate fi ignorată [191]. Oricît de important pentru soarta personajelor este Waterloo-ul *Bîlciului* (aici dispare George Osborne), Thackeray taie nodul gordian al scottienilor (indistincția dintre adevăr documentar și invenție romanescă), recunoscînd doar istoria ficționalizată [192].

Elementele de construcție și mișcarea narativă din *Bîlciul deșertăciunilor* nu sînt străine de *The History of Pendennis*

[189] Jane Austen, *Mănăstirea Northanger*, ed. cit., p. 9.
[190] W. M. Thackeray, *Bîlciul deșertăciunilor*, ed. cit., vol. II, p. 191.
[191] Vezi pp. 110—111.
[192] W. M. Thackeray, *The Newcomes*, în *Works*, Smith Elder & Co., London, 1875, vol. III, p. 776.

(*Povestea lui Pendennis* — 1848—1850), *The History of Henry Esmond* (*Povestea lui Henry Esmond* — 1852), *The Newcomes* (*Familia Newcome* — 1853—1855) sau de *The Virginians* (*Virginienii* — 1857—1859). De altfel, ele alcătuiesc o suită, evenimentele narate acoperind un interval prelung, de la sfîrşitul veacului al XVII-lea spre contemporaneitate. Scenele *cărţii* sînt orînduite cronologic, galeria de portrete se parcurge printr-un itinerar istoric. Călătoria prin vreme, reluată sub alte nume (Arthur Pendennis, Henry Esmond, Clive Newcome sau Harry Warrington), rămîne de fiecare dată o variantă a picarescului. Norocirile şi nenorocirile protagoniştilor, indiferent de datarea lor, se află în slujba autorului, care montează panorama actelor umane. Traseul acestora ia fiinţă din alternanţa contrariilor (în ordinea realităţii imaginare şi în ordinea realităţii istorice), descoperită de cititorul *Bîlciului*. Fiecare prilejuieşte cunoaşterea spaţiilor străbătute, cunoaştere care are ca sursă de energie jocul atracţiei şi al respingerii din cuplul originar — Becky şi Amelia. În *Pendennis*, miss Fotheringay (varianta umilă) şi Blanche Amory (varianta aristocratică) moştenesc cele două feţe ale lui Becky, revenindu-i Laurei Bell şi Helenei Pendennis să o reînvie pe Amelia. În *Henry Esmond*, Beatrix Esmond, noua Becky, are în vedere chiar coroana regală (în epoca restauraţiei, faptul era încă posibil). În *Familia Newcome*, Amelia se numeşte Ethel, dar „Fableland" rămîne aceeaşi, după cum în *Virginienii* Becky poartă pseudonimul (fericit !) de baroană Bernstein. Thackeray impune un „control al punctului de vedere" mai ferm [193], domolind forţa comică a contrastului dintre registrele narative, fără însă a anula selectivitatea lor inadecvată. Intenţia de a lăsa romanul fără erou nu s-a pierdut. Fericirile sau nefericirile, prieteniile şi duşmăniile lui Pendennis nu sînt menite a-l transforma într-un „erou, ci doar într-un om şi un frate" [194]. Eroizarea se dovedeşte vană şi atunci cînd personajul se amestecă în cursul evenimentelor istorice. Henry

[193] Cf. Robert Alan Donovan, *op. cit.*, p. 199.

[194] W. M. Thackeray, *The History of Pendennis*, Thomas Nelson and Sons, London-Edinburgh-New York-Toronto-Paris, f. a., p. 913.

Esmond (cel mai vechi în funcție de datarea ficțiunii), picar care își tăinuiește originea nobilă (e un bastard Castlewood), se amestecă în războaie și conspirații politice, dar, în cele din urmă, nevoind să mai trăiască în Anglia, se retrage „departe de Europa și de frămîntările ei, pe frumoasele maluri ale Potomacului" [195]. Soluția fusese visată și de Chateaubriand sau George Sand. Anglia, cu snobii ei (de la cei de țară la cei regali), constituia un epifenomen al bîlciului. În această calitate, ea rămîne scena centrală, acolo unde urmașii lui Esmond din *Virginienii* sosesc pentru a-și îmbogăți cunoștințele despre viață. Plasarea protagonistului *într-o familie* sau *lîngă o familie* (orfanii sau bastarzii lui Thackeray locuiesc în această anticameră) permite trecerea de la pictura unui caracter la tabloul unor clanuri, aristocratice (Clavering sau Castlewood) sau aristocratizate (Newcome). În *Martin Chuzzlewit*, Dickens făcea și el apologia ironică a Chuzzlewiților, prezenți în toate conspirațiile istorice de la facerea lumii (ori cel puțin de la cucerirea normandă). Elogiul are însă caracterul din *Jonathan Wild cel Mare* al lui Fielding. Thackeray, optînd pentru compensația dintre stilul evenimentelor și tonul relatării, își obligă picarii să trăiască prin intermediul unor narațiuni la persoana a treia. Altfel, contrapunctul reparator s-ar dezintegra, odată cu verosimilitatea actelor. Introducînd fapte istorice în țesătura picarească, acordîndu-le definitiv ficțiunii, Thackeray se comportă în *Henry Esmond* ca un istoric. Cum prinde viață această mișcare contrapunctică, ultima din cele semnalate în capitolul de față? În general, de la baroc pînă în secolul al XVIII-lea, picarescul este o variantă a „romanului personal", un *Ich-Roman*. De la *Simplicius* al lui Grimmelshausen la *Moll Flanders*, două exemple din imensitate, naratorul este omonimul protagonistului. Dar Thackeray avea nevoie de altceva, pentru a evita perspectiva din interior. Iar *Henry Esmond* aduce rezolvarea: omonimia se conservă, căci Henry Esmond povestește despre aventurile lui Henry Esmond, dar nu în cadrul unei narațiuni la persoana întîi, ci al uneia la persoana

[195] W. M. Thackeray, *Henry Esmond*, E.L.U., București, 1965, p. 502.

treia. Este aceeași procedură urmată și de Julius Caesar în *Comentarii*. „Utilizînd persoana a treia, el consideră decantarea istorică terminată, iar versiunea pe care o dă drept definitivă“ [196]. Henry se desemnează pe sine însuși cu „el“. Și pentru ca cititorului să nu-i rămînă nici o îndoială în ceea ce privește identitatea naratorului (altminteri, cine ar accepta această mască a lui Thackeray), finalul romanului e scris la persoana întîi. Se întinde, astfel, ecranul dintre imaginar și istoric, ecran care reunește romanele de mai sus. Organizarea lor ca vase comunicante se datorește nu numai cronologiei evenimentelor, faptului că unele personaje din *Virginienii* sînt urmașele celor din *Henry Esmond*, dar și succesiunii naratorilor. *Memoriile respectabilei familii Newcome* sînt „editate“ de Arthur Pendennis, protagonistul din romanul care-i poartă numele.

Într-un fel sau altul, un singur roman (*cronică* sau *scenă*) e resimțit ca insuficient. Este prea mic pentru a corespunde pluralității obiective, prea izolat pentru a contracara gustul pentru ficțiune prin „realitatea însăși“. Rostul său este de a face parte dintr-un tot romanesc, care să rivalizeze în dimensiuni cu lumea și să o re-creeze. Spre mijlocul secolului al XIX-lea, romanul reeditează vîrsta nuvelei din cinquecento : el respiră doar într-o *summa*. E vîrsta în care lui Bandello îi răspunde Balzac.

[196] Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1969, p. 84.

5. COMEDIA ACTELOR UMANE

„Omul de geniu luptă fără-ncetare împotriva lui însuşi: trebuie să descurce un întreg haos, zămisleşte necontenit lucruri pripite şi, numai după istovitoare munci, ajunge în fine să întrevadă o lumină care-l bucură la fel ca pe un călător rătăcit printr-o pădure. Omul cel mai însemnat din prima jumătate a secolului al XIX-lea, domnul de Balzac, le va servi drept model acestor sîrguincioşi încăpăţînaţi. Odată porniţi, asemenea oameni nu pot să se oprească, chiar dacă au produs o capodoperă."

CHAMPFLEURY, LE RÉALISME

UNIVERSUL LUI BALZAC este un spectacol pe scene simultane. Dacă cititorul îşi aşează luntrea în torentul paginilor, reuşind chiar să o menţină la suprafaţă, va vedea prea puţin din teritoriile străbătute. Pentru că, asemeni personajelor care-şi distribuie destinul unei multitudini de romane, el este chemat să fie în aceeaşi clipă în diverse locuri. Fiecare moment de lectură solicită umbra celorlalte, armonice ale unei percepţii muzicale. Ar trebui un Asmodeu, după numele purtat de darul ubicuităţii din *Diavolul şchiop* al lui Vélez de Guevara şi al lui Lesage, care să înlăture obstacolele şi să aducă transparenţa. Pătrunzînd în lumea balzaciană, e necesar să poţi spune: de aici se zăreşte întregul dar, pentru aceasta, unghiul privirii a fost mereu altul. De aşa natură încît, prin dispersare, prim-planurile ocazionale să alcătuiască doar cîmpurile periferice ale imginii. Ar trebui, aşadar, nu numai un Asmodeu, ci şi un ochi asmodeic. Dublă condiţie

de care Balzac e conştient. Într-un sens, el îşi conduce spectatorul prin gesturi elocvente, indicîndu-i traseele prin cetatea sa imaginară. Căile de acces „au calităţi umane care ne inculcă prin fizionomia lor anumite idei contra cărora sîntem fără apărare" ; unele sînt bune iar altele rele, largi sau strîmte, însorite sau întunecate, dar toate străbat acelaşi „lob cu ţesut celular" [1]. Ca să-şi convertească naraţiunea într-o poveste adevărată, autorul îl îndrumă în interiorul acestui soi de „joujou à surprise", „preumblîndu-l" în maniera cît mai multor romancieri [2]. În celălalt sens, călătorul este lăsat singur, pentru a verifica şi a se bucura de propria asmodeizare. Zeul, ca un adevărat poet, s-a ascuns. Rămîne ascuns „în centrul lumilor sale, vizibil doar prin creaţiile lui" [3]. La intersecţia dintre intenţia expusă şi tăinuită, respectată şi trădată, Balzac e trăit ca viaţa : cititorul trece prin ea fără a o cunoaşte în totalitate, transpunînd însă datele imediate ale faptelor romaneşti într-o „fabulă mitică" [4].

Absenţa intenţiilor este imposibilă. *Comedia umană,* restrîngînd aproape tot ce a scris Balzac în abia mai mult de trei decenii, nu s-a născut printr-o sublimă inspiraţie momentană, care să-l uimească pe propriul autor de cele întîmplate. Dar la asemenea dimensiuni, nici arhitectul însuşi nu poate pretinde că a pre-conceput ţotul. În geneza lor, sferele lumilor balzaciene (Balzac indică pluralitatea) urmează o ordine înnăscută, clarificările sînt însă ulterioare. Mai mult, legăturile dintre romane nu definitivează regăsirea. Astfel, romanul *Le Lys dans la vallée* (*Crinul din cale* — 1835) a fost publicat în 1844 în cadrul *Scenelor vieţii de provincie,* pentru ca apoi Balzac să prescrie includerea ei printre *Scenele*

---

[1] Honoré de Balzac, *Ferragus, Chef des Dévorants,* în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne I, La Comédie humaine, ediţia Marcel Bouteron şi Henri Longnon,* Louis Conrad Librairie-Éditeur, Paris, 1910—1918, pp. 13—15.

[2] Honoré de Balzac, *Préface, Étude de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne I,* ed. Bouteron-Longnon, p. 5.

[3] Balzac, *Modeste Mignon,* în *La Comédie humaine, ediţia Pierre Citron,* Aux Éditions du Seuil, Paris, 1965, vol. I, p. 211.

[4] Albert Béguin, *Balzac lu et relu,* Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 56.

vieţii de ţară[5]. Iar dacă locul înrămării e neimportant, Balzac nu ar fi insistat asupra schimbării ; după cum nici editorii săi, în caz că ar admite suprapunerea criteriilor, nu ar pleda pentru o unică întabulare. Înrămarea are ea însăşi o viaţă, implicată chiar în denumirea ei de *comedie umană*.

Ca emblemă a *summei*, *Comedia umană* reprezintă o sinteză între un vast proiect şi sugestiile emanate de lumea romanescă, un obiect a cărui proliferare e înţeleasă după legile sale interne. Se întîlnesc aici, clare sau confuze (în accepţia lui Leibniz), filoanele culturii europene şi universale. Datele pot fi incluse într-o istorie a ideilor sau într-una a literaturilor, dar Balzac le contopeşte. *Comedia* sa e o replică din secolul al XIX-lea la *schema*, din care se întruchipase şi poemul lui Dante, a *Comediei sufletului*. Dar „misterul sufletului în expresia lui elementară“ [6] trecuse prin experienţa rousseauiană. Din Jean-Jacques, faţă de care nu manifestă o adoraţie romantică, Balzac extrage o idee esenţială : omul care gîndeşte este un animal depravat. În comparaţie cu Rousseau, care a spus-o, cu Goethe, care a „dramatizat-o“ în *Faust*, şi cu Byron, care a poetizat-o în *Manfred*, Balzac îi restituie „axiomei lui Jean-Jacques“ ceea ce pierduse, *comedia*. Dialogînd cu Dante, de la *Les proscrits* (*Proscrişii* — 1831) şi *Louis Lambert* (1832), el se opreşte mai degrabă la *Infern* decît la *Paradis*, căci „*Infernul* oferă o mai mare varietate şi aici se regăseşte umanitatea“ [7]. Dar cînd, în cuvîntul înainte la *Comedia umană* (redactat în 1842), spune că „omul nu este nici bun nici rău“ şi că „Societatea, departe de a-l corupe, cum a pretins Rousseau, îl perfecţionează, îl face mai bun“, lovitura e dublă. Pe de o parte, admiţînd independenţa omenescului de crearea sa în sensul binelui, îi răpeşte comediei divinul. Dacă cercurile dantești corespund sferelor lui Swedenborg, asupra căruia meditează în *Seraphita* (1835), *mişcarea lor armilară* se traduce într-una *ascensio-*

[5] Cf. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, în *Scènes de la Vie de campagne IV*, ed. Bouteron-Longnon, p. 330.

[6] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, ed. cit., p. 202.

[7] Geneviève Delattre, *Les opinions littéraires de Balzac*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 19.

nală, specifică pămînteanului contemporan. Pictînd-o, Balzac realizează comedia. Înţelesul ei este comun epocii, altminteri judecata lui Champfleury ar deveni cel puţin opacă : *„Mercadet* este o comedie pentru că domnul de Balzac s-a străduit să picteze o latură dominantă a epocii, banul“ [8]. Pe de altă parte, aceptînd funcţia melioristică a ordinii sociale, Balzac reia ideea despre fericire a secolului luminilor şi, împotriva lui Rousseau care vedea cauza răului în *contract*, considera *depravarea* semnul unei superiorităţi a fiinţei sociale faţă de starea naturală. În certificarea demonstraţiilor, lecturilor din Swedenborg li se adaugă cele din Geoffroy de Saint-Hilaire. Alăturarea nu trebuie să surprindă ; după cum nici faptul că la Balzac, în divergenţă cu fluxul romantic, Rousseau se întoarce într-un *Contre-Rousseau*. Privind secolii de cultură pentru a-şi fonda apartenenţa la contemporaneitate şi citind-o pe aceasta la nivelul resurselor din nevoia de a se distinge, Balzac nu a practicat, în nici una din direcţii, un abandon total. Fapt dovedit la un nivel suprem de înrămarea operei narative sub zodia comediei. Mai tîrziu, mulţi din imitatorii săi au căutat „comedia“, dar cîmpul semantic s-a rarefiat prin îndepărtarea de contextul momentului literar. Ca un ecou al rupturii dintre vechea şi noua literatură [9], romanticii impuseseră o disociere conform căreia, odată cu scurgerea timpului, *comedia veche* a făcut loc *noii comedii*. *Comedia* balzaciană urma să dea un răspuns : e *veche* sau *nouă* ? În spiritul consideraţiilor programatice ale unui A. W. Schlegel din *Über dramatische Kunst und Literatur (Despre arta şi literatura dramatică* — 1809—1811), cunoscute în spaţiul francez şi prin traducerea doamnei Necker de Saussure (vara ilustrei doamne de Staël), Balzac încuviinţează ambele soluţii. Dacă „vechea comedie era o mascaradă a întregii lumi“, presupunînd superioritatea poetului faţă de „latura slabă a naturii umane“, supremaţia „principiului animal“ în acţiunea imitată („natura morală aservită naturii materiale“), transportarea personajelor într-o „lume neguvernată de fatali-

[8] Balzac, *Avant-propos, La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 53.

[9] Vezi pp. 16—18.

tate“ [10], atunci Balzac scrie o *Veche comedie umană.* Cuvintele sale nu lasă nici o îndoială : „Animalul este un principiu care îşi dobîndeşte forma exterioară“ [11]. Eterna onoare de a fi proclamat „sistemul“ aparţine lui Saint-Hilaire doar pentru că a oferit o conjunctură fericită „visului ştiinţific“. Citarea cu repulsie a „cîtorva savanţi care încă nu admit că animalitatea se transbordează în umanitate printr-un imens curent de viaţă“ şi cu admiraţie a celor care ne-au familiarizat cu miracolul „magnetismului animal“ [12] coincide uimitor de exact cu preocupările estetice pentru vechea comedie. Iar dacă noua comedie aduce o „restrîngere a idealului comic la imitarea vieţii“ (poetul „nu-şi mai bate joc de întreg universul“), un „calcul al probabilităţii aplicat evenimentelor“ (fatalităţii absente i se substituie sentinţele asupra hazardului) şi o circumscriere spaţio-temporală („portret fidel al moravurilor momentului, ea trebuie să fie locală şi naţională iar, atunci cînd e strămutată în timpuri şi ţări diferite de ale noastre, să ne facă să le cunoaştem“) [13], atunci Balzac se orientează spre *Noua comedie umană.* Şi în cazul secund, opţiunea e clar formulată : „Cu multă răbdare şi curaj, voi realiza, despre Franţa din secolul al XIX-lea, acea carte pe care toţi o dorim, pe care Roma, Atena, Tyrul, Memphisul, Persia şi India din nefericire nu ne-au lăsat-o despre civilizaţiile lor“ [14]. Doar reunind cele două sensuri după modelul respingerii şi atracţiei universale, *Comedia* balzaciană devine o imagine a lumii şi a umanităţii contemporane. În latura ei *veche,* ea este un vis, o himeră surîzătoare care urcă într-un cer fantastic [15]. În termenii lui A. W. Schlegel, „o viziune aeriană şi surîzătoare“ şi un „joc fantastic“ [16]. Aici acţionează forţa dispersiei, *mişcarea centrifugă :* „Ha-

[10] Cf. A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique. Traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure,* Nouvelle édition, Librairie Internationale, Paris, 1865, vol. I, p. 230, 232.
[11] Balzac, *Avant-propos,* ed. cit., p. 51.
[12] *Ibidem,* p. 51 şi 54.
[13] A. W. Schlegel, *op. cit.,* pp. 265—266.
[14] Balzac, *Avant-propos,* ed. cit., p. 52.
[15] *Ibidem,* p. 51.
[16] A. W. Schlegel, *op. cit.,* p. 264.

zardul este cel mai mare romancier din lume ; pentru a fi fecund, nu trebuie decît să-l studiezi" [17]. În latura ei *nouă*, ea se supune comandamentelor şi tiraniei realităţii [18]. În exprimarea aceluiaşi Schlegel, e „un ansamblu bine legat" (intrigă şi deznodămînt), după „legile verosimilităţii" [19]. Aici operează concentrarea, mişcarea *centripetă*. „Făcînd inventarul viciilor şi virtuţilor, apropiind principalele fapte ale pasiunilor, pictînd caracterele, alegînd evenimentele principale ale societăţii, compunînd tipuri prin reunirea de trăsături ale mai multor caractere omogene, poate voi fi în stare să scriu istoria uitată de atîţia istorici" [20]. Ceea ce părea ireconciliabil în conştiinţa romantică, fuzionează. Pentru roman, consecinţele sînt fecunde. După cîteva decenii de pomenire nostalgică a unor ilustre culmi literare, printre care *Wilhelm Meister* sau *Noua Eloiză*, secolul al XIX-lea îşi găseşte în Balzac splendoarea. Exemplele intră în penumbră, împreună cu tiparele lor narative. Pentru că nu este greu de observat metamorfoza impusă de *Comedia umană* celor două mişcări, amplu teoretizate de Goethe şi lăsate moştenire romantismului. Vectorii într-o compensaţie reciprocă nu mai impulsionează exclusiv existenţa personajelor, centripetarea dînd naştere *Anilor de ucenicie* iar centrifugarea *Anilor de drumeţie*. Deşi păstrează aspectul de la acest nivel, cum se va certifica imediat, Balzac atribuie în chip esenţial naratorului cuplul vectorial. Lansîndu-se pe o spirală, el transformă haosul într-o galaxie a mediilor ; revenind, toarnă în nuclee (caractere, tipuri) pasta individualităţii. Este *sistemul favorabil* [21] graţie căruia *Comedia umană* înfrînge imposibilul, făcînd un inventar al hazardului.

Realizîndu-şi „himera surîzătoare" cu pasul mărunt al noului poet comic, marcat de istoricitate şi relativitate spaţială, Balzac se distanţează deopotrivă de ilimitarea presupusă de *Comedia sufletului* şi de infinita forţă negatoare a

[17] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 52.
[18] *Ibidem.*
[19] Cf. A. W. Sclegel, *op. cit.*, p. 264.
[20] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 52.
[21] *Ibidem.*

rîsului romantic. În zorii Renaşterii, la Dante, comedia reprezintă sufletul „nu numai ca individ, dar ca fiinţă colectivă, ca societate omenească sau omenire“ [22]. Pentru Balzac, atitudinea rămîne valabilă, însă materia nu se mai oferă „cu atîta docilitate“. Pierzîndu-se cu voluptate în pădurea vieţii, el nu redobîndeşte starea de graţie, neîntîlnind-o pe Beatrice. Ghidul său se păstrează doar la înălţimea medie a lui Vergiliu, adică la o iniţiere în straturile culturale ale trecutului. Cu excepţia anticilor, pe care i-a lăsat să doarmă la ceas romantic, prefeţele şi romanele lui oglindesc traseul de la Boccaccio, Bandella, Rabelais şi Cervantes la Scott, Hugo, Gautier sau George Sand. Referinţele sînt fastuoase. Pentru a fi divină, comedia balzaciană trebuia să evite în cele din urmă arheologia cunoaşterii. Modelată de epocă, ea nu numai că refuză saltul în beatitudine, dar scientizează. Minat de ideile lui Lavater, Gall sau Saint-Hilaire, Balzac aglomerează în cabinetul de lucru, subiecte experimentale. „Studiile“ sînt atît de grave, încît îl salvează pe autor de ceea ce romanticii numiseră paradoxul comediei. Neasumîndu-şi „puterea nelimitată a veseliei“, Balzac nu cade în „imposibilitatea de a lua ceva în serios“ [23], în primul rînd pe el însuşi. Ironic în stil romantic, Balzac ar fi ratat zidirea *Comediei*.

În ciuda faptului că se plînge de inexistenţa unor *comedii* care să facă — peste mări şi ţări (deci, răzbătînd în timp şi spaţiu) — cunoscute fizionomiile unor civilizaţii, Balzac descoperă o sugestie în *O mie şi una de nopţi*. Aici se releva, în unitate, „istoria completă a molateculuí Orient“ [24], adică tocmai ce lipseşte Occidentului. Firesc, unui personaj ca Modeste, Byron, Goethe, Schiller, Walter Scott, Hugo, Lamartine, Grabbe, Moore, marile lucrări ale secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, istoria şi teatrul, romanul de la Rabelais pînă la *Manon Lescaut*, de la *Eseurile* lui Montaigne pînă la Diderot etc. îi „mobilizează cu ima-

[22] Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 201.
[23] A. W. Schlegel, *op. cit.*, p. 235.
[24] Apud Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de H. de Balzac*, Calmann Lévy, Paris, 1912, p. 170.

gini confuze mintea sublimă de naivitate rece"[25]. Apelurile la suma orientală sînt numeroase, cu funcţii din cele mai diverse. În *La Peau de chagrin* (*Pielea de sagri* — 1831), lui Raphaël îi prilejuieşte o meditaţie asupra relaţiilor dintre geniu şi „amorul abstract" : „Oamenilor superiori le trebuie femei orientale a căror singură grijă să fie îndeplinirea nevoilor lor"[26]. În *Louis Lambert*, interesul este trezit de exploatarea fabulosului. Dimpotrivă, în *Le Cabinet des antiques* (*Salonul cu vechituri* — 1836), citarea *Nopţilor* nu-l împiedică pe Blondet să explice predispoziţia pentru supranatural prin „reflexele produse de curenţii galvanici asupra morţilor"[27]. Mai subtil în *Facino Cane* (1837), naratorul captează nu numai visul înavuţirii („bogat cum numai în O *mie şi una de nopţi* ai fi putut gîndi să fii"), ci şi putinţa de substituire a personalităţii („întocmai ca acel derviş din O *mie şi una de nopţi* care, rostind unele cuvinte faţă de anumiţi oameni, se putea întruchipa în duhurile lor")[28]. *Grandeur et Décadence de César Birotteau* (*Mărirea şi decăderea lui César Birotteau* — 1837) — aduce invocărilor precizia istorică şi spaţială. Birotteau, fabricant al dublei creme a sultanelor, îşi decorează casa „îngăduindu-şi un gest asiatic demn de O *mie şi una de nopţi*". Şi, chiar dacă acest paradis e construit numai pentru a fi pierdut, parfumierul recunoaşte că „Parisul e singurul loc din lume unde se pot petrece asemenea minuni"[29]. Din acest moment, transpare imaginea pe care Balzac şi-o face despre colecţia de povestiri, ilustră încă din Franţa secolului al XVIII-lea. Mai întîi, ea atestă că puterile ficţiunii, chiar atunci cînd sînt încununate de exerciţiul fabulosului şi tocmai de aceea, dau

---

[25] Balzac, *Modeste Mignon*, în *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 205.

[26] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, în *Opere*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, vol. I, p. 402.

[27] Honoré de Balzac, *Salonul cu vechituri*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 126.

[28] Honoré de Balzac, *Facino Cane*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, pp. 572—579.

[29] Honoré de Balzac, *César Birotteau*, în *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 360.

glas unei civilizaţii irepetabile în pluralitatea istorică. Extensia verosimilităţii solicită mijloacele de explicitare, un efort argumentativ care ilustrează din plin o anume mentalitate. La Balzac, cîmpul de forţă astfel creat atrage consideraţiile despre electricitate şi magnetism animal. Cu un secol mai înainte, Diderot specula miraculosul *Nopţilor* în *Bijuteriile indiscrete* pentru a ridiculiza prejudecăţile [30]. În al doilea rînd, ea expune necesitatea de înrămare a fragmentelor. Balzac numeşte înrămarea o alcătuire de *galerii*, iar fragmentele *studii* şi *scene*. Obţinînd darul „de a trăi el însuşi viaţa insului asupra căruia îşi aţintise privirile" [31], naratorul devine un criteriu al unităţii lumilor reprezentate. Actul narativ este o continuă reluare, ritmul său imitîndu-l pe cel al cosmosului. Or, Balzac a fost permanent preocupat de montarea operelor sale într-o reţea a povestirii. În *Contes drolatiques* (1832—1837), colecţie pe care a exclus-o din *Comedia umană* dar în care unii cercetători văd mai degrabă un etaj al palatului [32], inserţia episoadelor din *O mie şi una de nopţi* este filtrată de arhitectura novelierelor din Renaştere. Organizarea materiei epice în seturi de cîte zece naraţiuni, intervale decupate de un prolog şi un epilog, aminteşte de Bandello [33]. „Drumul care duce de la *O mie şi una de nopţi* la *Comedia umană* trece prin Italia" [34]. Dar nu numai pe acolo ; el reînnoadă tradiţia fabliaux-urilor medievale (etimologic, „scurte naraţiuni fictive" [35]) iar, prin felul cum îi cupidonizează pe frigizi şi îi depapizează pe sfinţi [36], pe aceea a lui Rabelais. Adunînd secvenţele „mînăstireşti", Sieur de Balzac o face „spre zbenguirea pantagrueliştilor".

---

[30] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 364—365.

[31] Honoré de Balzac, *Ficino Cane*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 572.

[32] Cf. Ezequiel Martínez Estrada, *Realidad y fantasia en Balzac*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca (Argentina), 1964, p. 282.

[33] Vezi pp. 193—194, 230—231.

[34] Geneviève Delattre, *op. cit.*, p. 12.

[35] Cf. Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Honoré Champion, Paris, 1925, p. 30.

[36] Honoré de Balzac, *Les Contes drolatiques*, Les Éditions Georges Crès & Cie, Paris, f. a., vol. I, p. 24.

Liber cugetătorii din *Pielea de sagri* sesizează înrudirea, proclamîndu-şi voinţa „de a duce o viaţă veselă à la Panurge sau de a trăi *more orientali*“ [37]. În al treilea rînd, cele o mie şi una de scene îndeamnă la o asamblare a spectacolului pe o scenă privilegiată, unde să se regăsească autorul, actorii şi cititorii. Iar la Balzac, centrul lumii e Parisul. Trăgînd de aici cortinele care acoperă o parte sau alta a *frescei*, fără remuşcări de a nu fi fost imparţial şi imun la focul criticii, Balzac avea dreptate să spună despre el însuşi : „Am făcut mai bine decît istoricul, eu sînt mai liber“ [38].

În consonanţă cu imensitatea *planului*, uvertura teoretică la *Comedia umană* trasează scara mimesis-ului, urcînd de la *natură* la *operă*. Desemnarea treptelor sale ţine nu numai de motivarea ctitoriei narative, dar şi de rejudecarea tezelor mai îndepărtate sau mai recente despre civilizaţie. Avansînd prin labirintul ideilor contemporaneizate de epocă, Balzac pătrunde în centrul unde se vede renaşterea continuă a romanului. Faptul este de o extremă importanţă pentru întreg secolul al XIX-lea şi, practic, nimeni nu l-a putut ignora. În devenirea genului, *Comedia* îşi suprimă preistoria ; contemplînd-o, romancierii ulteriori se descoperă liberi — independenţi de orice convenţie stabilizată — ca la facerea lumii.

Prin momentul redactării şi sistemele de implicaţii, *Cuvîntul înainte* stă în miezul imperiului balzacian. Cu aspect de prefaţă, pe care Balzac o disprefuieşte ca soluţie vulgarizatoare şi o practică pentru caracterul ei de improvizaţie, excursul se refuză unei lecturi uşoare şi propune o ordine sever calculată. Într-o triadă a determinărilor, primul nivel îl ocupă relaţiile dintre *natură şi societate*. Spre deosebire de Rousseau, care situa natura *în afara societăţii* iar societatea *în afara naturii*, separaţie cu adînci consecinţe pentru universul continuatorilor romantici, Balzac afirmă comuniunea dintre acestea, *starea socială* nefiind decît „Natură plus So-

[37] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, în *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 355.

[38] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54.

cietate" [39]. Unitatea de compoziţie a fost demonstrată de secolele precedente (sînt citaţi Leibniz, Buffon şi Charles Bonnet), confirmată de transbordarea de la animalitate la umanitate. Dar invocarea ei e speculată în folosul diversităţii. Împotrivindu-se şi lui Buffon, pentru că acesta „a găsit viaţa la animale excesiv de simplă" [40], ghidat de Saint-Hilaire, Balzac se interesează de *speciile zoologice*, multitudine cauzată de pluralitatea mediilor de dezvoltare. Buffon însă simplificase şi omenescul : „Sufletul nostru nu are decît o formă prea simplă, prea generală şi prea constantă" [41]. Or, *speciile sociale* au în comparaţie cu cele dintîi o diversitate „cel puţin dublă". Aplicîndu-li-se, *zoograful* constată doi generatori ai varietăţii. Unul este acela al nonidentităţii dintre bărbat şi femeie. Ceea ce în natură era relaţia dintre mascul şi femelă, se traduce în plan social foarte complicat („Soţia unui negustor este cîteodată demnă de a fi a unui prinţ, iar adesea aceea a unui prinţ nu valorează cît cea a unui artist") [42]. Al doilea generator e reprezentat de raporturile dintre om şi obiecte. Dacă animalul nu are „nici arte şi nici ştiinţe", fiinţa civilizată dialoghează cu un univers obiectual (mobilier, veştminte etc.), supunîndu-se unor mutaţii istorice. Aşadar, epocile naturii nu sînt aceleaşi cu epocile sociale, dezamorsare vizînd în special procedurile romantice.

Consecinţele romaneşti sînt evidente. Exerciţiile zoografice îl transformă pe Balzac într-un mare fizionomist, autor al unui bestiar contemporan. Faptul nu este o inovaţie ; Ludwig Tieck [43] cînd scrie nuvela fantastică *Pietro von Abano* trimite la Petrus d'Abano, semnatarul unui *Liber compilationis phisionomie* din veacul al XIII-lea [44]. Intenţia nu e

[39] *Ibidem*, p. 51.
[40] *Ibidem*.
[41] Buffon, *De l'homme*, în *Oeuvres complètes*, Dumênsnil, Paris, 1836, vol. IV, p. 55.
[42] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 51.
[43] Vezi pp. 46—51.
[44] Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Aberaţii. Legende ale formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 16.

străină nici de Hoffmann [45], pomenit frecvent de Balzac. Ispitit şi de „berlinez" dar şi de „microscopul unui Leuwenhoëk, al unui Malpighi sau al unui Raspail" [46], deci cu instrumentarul ştiinţific al ultimelor veacuri, în *Les Employés* (*Slujbaşii* — 1838) el „socoteşte că a sosit momentul să înfăţişeze moluştele care mişună prin birouri". Aristocrata doamnă Rabourdin, coborîtă la condiţia burgheză e ca un pursînge englezesc „înhămat la o cotigă încărcată cu pietriş" [47]. Ca şi animalele, diversele specii sociale au în viaţă o „perioadă cînd blana e splendidă" [48]. În *La Maison Nucingen* (*Banca Nucingen* — 1838), starea civilă e determinată în funcţie de un relativism animalier (se vorbeşte, printre altele, de „zoologia britanică") [49]. În *La Cousine Bette* (*Verişoara Bette* — 1846), micul cămătar Vauvinet este „un peştişor ce pare a fi valetul rechinului" ori „un pui de hienă" [50]. Scena în care se mişcă personajele extinde, ca un ecou, fizionomiile. Romanticii admiteau transferul doar în peisajele naturii ; aici primează „natura moartă". Raporturile cu obiectele sînt reprezentative. De altfel, acesta este şi cel mai cunoscut aspect al artei balzaciene. Un exemplu care să ilustreze corespondenţa, luat din *Une double famille* (*A doua familie* — 1830). „Chipul palid şi zbîrcit al bătrînei se potrivea cu întunecimea străzii şi cu rugina casei. Văzînd-o nemişcată pe scaun, ai fi zis că face parte din casa aceasta, ca un melc în găoacea lui" [51]. Saturate de notaţii, descripţiile echivalează civilizaţia contemporană, în bogăţie, naturii. Efect conceptual decisiv, căci densificarea universului social al *Comediei*, pînă la eliminarea oricăror spaţii albe,

---

[45] Vezi pp. 160—165.

[46] Honoré de Balzac, *Slujbaşii*, în *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 77.

[47] *Ibidem*, p. 16.

[48] *Ibidem*. p. 34.

[49] Honoré de Balzac, *Banca Nucingen*, în *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 627.

[50] Honoré de Balzac, *Verişoara Bette*, E.L.U., Bucureşti, 1963, p. 130.

[51] Honoré de Balzac, *A doua familie*, în *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 9.

susține ideea că „starea socială are hazarduri pe care Natura nu și le permite" [52].

Afirmația face legătura cu planul secund din triada determinărilor balzaciene, anume relația dintre *ordine socială* și *mișcare socială*. Pentru Balzac, societatea este un organism a cărui *longevitate* depinde de „moderația acțiunii sale vitale" [53]. Altfel, mișcarea distruge ordinea și, totodată, comcompleta ei reflectare romanescă. „Tabloul" scoate în lumină *motorul social*, prin imitație „Societatea trebuind să-și poarte cu ea sensul mișcării" [54]. Energia sa provine din interacțiunea unui *element ordonator* și a altuia *distructiv*. Pe de o parte, unitatea contrariilor eliberează omul social din vechea dicotomie, bun sau rău de la natură. Societatea, ca tip de existență, ordonează și perfecționează viața indivizilor (azi, aceasta s-ar numi „destructurare a vechilor structurări și structurare a noilor totalități") [55]. Pe de altă parte, viziunea asupra aceleiași unități evidențiază „diminuarea ponderii răului și creșterea ponderii binelui" [56]. Fără să fie un optimist incurabil, dar neobsedat de decăderea prezentului, Balzac depășește utopismul și se apleacă asupra contemporaneității, căutînd — ca om și romancier — să se adapteze. Sedimentarea în conștiința sa a unor idei de origine și factură deosebită nu-l salvează de „subterfugii utopice" [57]. Astfel, el salută principiul monarhic și cel ecleziastic, ambele emanînd ordine. Din acest motiv, sistemul electiv, „luat ca unic mijloc social", îl intrigă, exclusivismul lui nefiind specific Franței. Neîncrederea face să răzbată unele ecouri din *Spiritul legilor* de Montesquieu, aplicate firește unor experiențe imediate. Limitînd libertatea opțiunilor, Napoleon a „adaptat minunat Electiunea la spiritul țării noas-

[52] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 51.
[53] *Ibidem*, p. 53.
[54] *Ibidem*, pp. 52—53.
[55] Cf. Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972, p. 170.
[56] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 53.
[57] Cf. Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, François Maspero, Paris, 1973, p. 24.

tre“ [58]. Cu toate că acceptînd „principiile gemene“ Balzac e mai aproape de ideologia romantică decît de gîndirea luminilor, aceea care le-a atacat pe amîndouă în profunzime, el se situează în maniera de a înţelege relaţia dintre static şi dinamic pe liniile tradiţionale ale secolului al XVIII-lea. Factorul stabilizator e *gîndirea*, cea care distinge între bine şi rău. Ea implică o dublă comuniune, cu *natura* şi cu *istoria*. Sistem complet, asemănător regnurilor naturale — cum e definită în *Crinul din vale* [59] — sau croită pe tiparul lumii naturale — cum se explică în *Le Cousin Pons* [60] (*Vărul Pons* — 1846) — ea reprezintă o *putere materială*. Deschizînd porţile spre *sfera ideilor*, spre realitatea prin care acestea reliefează scurgerea timpului, ea dimensionează măreţia omului, adăugîndu-i materiei memoria. *Louis Lambert* oferă detalii suficiente pe tema dată. Factorul dinamizant îl comportă *pasiunea*. „Pasiunea e umanitatea toată“ [61]. Cel care alcătuieşte, în versiune romanescă, un tratat asupra pasiunilor, întîlneşte totalitate. Corectitudinea în înţelegerea *motorului social* depinde de îndepărtarea de orice „schismă“ a perspectivelor. Luîndu-l pe Walter Scott ca exemplu, Balzac îşi luminează convingerea că scoţianul, „conformîndu-se ideilor dintr-o ţară esenţialmente ipocrită“, a simplificat descripţia pasiunilor. Chipurile sale feminine suscită „un amor fără expansiune“ [62]. Lipsindu-le o minimă idealizare, o oarecare dimensiune dulcineică, ele nu dirijează naraţiunea pe traiectoria ascensională, de la *greşeală* la *pedeapsă*. Faptul că Balzac nu are dreptate, e mai puţin important. Falsul îi era necesar pentru a revendica pentru sine, în ipostaza de „scriitor catolic“, meritul de a „găsi o femeie nouă, în fiecare situaţie nouă“ [63]. Cu alte cuvinte, în cazul feminităţii, concentrare pasională, totul este în mişcare. Flaubert

[58] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 53.
[59] Honoré de Balzac, *La Lys dans la vallée*, în *Études de Moeurs: Scènes de la Vie de campagne IV*, ed. Bouteron-Longnon, p. 51.
[60] Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, în *Études de Moeurs: Scènes de la Vie parisienne VI*, ed. Bouteron-Longnon, p. 277.
[61] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.

și chiar Dostoievski (acesta din urmă în afara oricărui „catolicism" romanesc) nu mai pot fi prea departe. Studiind mersul colectivității, tensiunea provocată de abaterea de la ordine, romancierul își asigură rostul în cetate, utilitatea. La Balzac, elogiul frumuseții inutile — susținut de un Canalis în *Modeste Mignon* — sau al divertismentului romanesc — lansat de un Blondet în *Illusions perdues* (*Iluzii pierdute* — 1839) — servește doar ca anti-teză. Plăcerea imitației se supune unui scop, studierea stărilor și mișcărilor sociale, ceea ce face ca scriitorul să rivalizeze cu omul politic. Iar a-l recunoaște, în numele adevărului, nu mai înseamnă a ține cont de vanele acuzații. „Reprosul imoralității, care nu i-a lipsit vreodată scriitorului curajos, este de altfel cel din urmă lucru de făcut cînd nu mai ai nimic de spus unui poet" [64].

Insistența cu care Balzac se referă la aspectele statice și dinamice ale existenței sociale e motivată de convingerea că aici rezidă una din cheile operei sale. Implicațiile sînt de o extraordinară varietate, vizînd deopotrivă romanul secolului. În primul rînd, privind personajul ca un sistem de funcții care, în raport cu societatea, îi reflectă nevoia de ordine dar și fatalitatea preschimbărilor, supune aura individualității descripției tipologice. Departe de a fi agentul unei idei, eroul devine consubstanțial realității însăși. Mișcarea sa derivă din aceea a lumii, caracterul fiind doar conjunctura particulară care o filtrează. Din această cauză, el „emerge din acțiune" [65]. Afirmația nu ar spune mare lucru dacă autorul nu ar fi oferit detalii în cunoscutele *Études sur M. Beyle*. Pentru Balzac, există trei direcții romanești. Cea dintîi se orientează spre *literatura de idei*. Exemplele (Lesage, Voltaire sau Stendhal) sînt lămuritoare. Gil Blas, Zadig sau Sorel emerg din idee. Iar creatorul *Comediei umane* nu se poate mărgini la atît. Cea de a doua, spre *literatura de imagini*, e ilustrată de un Chateaubriand sau de un Hugo. Într-un anume sens, efectul e contrar. Anemiei descriptive din prima direcție îi răspunde un fastuos adaos imaginativ. Cum

[64] *Ibidem*, p. 53.
[65] Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, ed. cit., p. 56

se explică și în *La Bourse* (*Bursa*), imaginația se adaugă naturalului din fiece detaliu și nu mai vede decît frumusețile operei [66]. Iar în cadrul *Comediei*, ipostaza nu poate fi atribuită autorului, cel mult unor personaje — Lucien de Rubempré, Raphaël sau Canalis — cu vocații scriitoricești. *Eclectismul literar*, o a treia direcție urmată de Scott, doamna de Staël și George Sand, aduce sinteza. Invalidabile, distincțiile nu sînt lipsite de interes, întrucît lasă să se întrevadă reacția balzaciană. Purtător al unei idei și exemplificînd-o, personajul era acceptabil sau condamnabil nu prin sine, ci prin ceea ce relevă. Mai mult sau mai puțin, actele sale întrupează articulațiile ideii, fapt care exclude hazardul. Dimpotrivă, modelat de medii, acest cumul de *scene de viață* încetează de a mai fi prin el însuși adorat sau refuzat. Caracterul ia naștere dintr-un contract al datelor sociale, deasupra calificărilor și înaintea ficțiunii. Separația beligerantă dintre angelici și demonici se destramă la o singură atingere. De aceea, deromantizarea nu-l obligă pe Balzac nici să apeleze la antieroi, nici să înfrumusețeze natura. Monstruozitatea fizionomică a lui Vautrin nu e rodul unei estetizări. În afara puterii de seducție a urîtului romantic, Gobseck nu stîrnește oroare. Deși recunoaște că vremea imparțialității nu a sosit pentru el însuși, naratorul nu o interzice cititorilor săi. Între realitate și roman se instalează un adevărat aparat circulatoriu. Protagonistul unei secvențe nu este o copie, definitiv schițată, catalogată și expusă. Venind din viață și retrăgîndu-se acolo ori de cîte ori scena romanului este ocupată de alte personaje, ex-protagonistul se integrează unei populații care asaltează culisele *Comediei*. Reaparițiile unui Rastignac nu mai au nimic de a face cu extragerea caracterelor și actualizarea lor dintr-o garderobă a virtualităților. De la *Pielea de sagri* și *Études de femme* (*Portret de femeie*), ambele apărute în 1831, la *Père Goriot* (*Moș Goriot* — 1834), *Banca Nucingen* și *Splendeurs et mysères des courtisanes* (*Strălucirea și suferințele curtezanelor* — 1839), el se mișcă într-o sferă care nu are altă circumscriere decît

[66] Cf. Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Pierre Cailler Éditeurs, Genève, 1957, pp. 129—135.

societatea [67]. Feţele sale, trădate mereu într-un alt dosaj, solicită cititorului mutaţii de perspectivă, căci caracterul nu sufocă omul. Iar dacă el emerge din acţiune, destinul său este o cutie de rezonanţă a mişcării sociale. Reproşul imoralităţii e inutil. Însuşirile care configurează *tipul* rezultă din reuşita insului de a se încadra unei specii, din adaptarea actelor sale la ordinea generală. Proeminenţa lui e o victorie a ansamblului asupra individualităţii. În „învelişul său rabelaisian", ilustrul Gaudissart din romanul care-i poartă numele (1837) „dispune în cel mai înalt grad de toate însuşirile legate de soiul succeselor sale" [68]. Planul doamnei Rabourdin (*Slujbaşii*), de a-şi duce arca familiară într-un port al bogăţiei, eşuează, dar nu pentru că în ochii naratorului tentaţia, socotită aiurea nefirească, ar fi condamnabilă. Ratarea nu decurge din demonstraţie, ci din cursul evenimentelor, imposibil de stăpînit de către personaj. Lui îi lipsesc calităţile necesare. Alteori, chiar dacă repurtează izbînzi ascensionale, el nu poate opri sensul care, pentru o vreme, l-a favorizat. Mărirea lui Birotteau succede decăderea altor exemplare ale speciei, după cum propria sa cădere serveşte ridicării unui Du Tillet sau Clavel. În *eposul aureu* [69] al *Comediei umane*, roata se învîrte, antrenînd jucătorii. Cîştigate sau pierdute, iluziile vorbesc despre un mod de existenţă al tuturora, specific acelei „societăţi obosite care urmează speranţelor, beţiilor, coşmarurilor Revoluţiei şi ale Imperiului" [70].

Destinul balzacian, în mod egal al naratorului şi al personajului, nu generalizează particularităţi, ci particularizează generalul. Individul se desprinde din totalitate, încorporînd-o printr-un proces similar celui graţie căruia contemporaneitatea rezumă istoria. De altfel, termenii disjuncţiei de mai sus au fost folosiţi de însuşi Balzac, într-un articol din *Revue parisienne* [71], atunci cînd îi atacă pe imitatorii lui Walter Scott.

---

[67] Cf. Charles Lecour, *Les personnages de la Comédie humaine*, Librairie-Philosophique J. Vrin, Paris, 1966, p. 18.

[68] Honoré de Balzac, *Faimosul Gaudissart*, în *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 278.

[69] Cf. Ezequiel Martínez Estrada, *op. cit.*, p. 367—369.

[70] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 41.

[71] Cf. Geneviève Delattre, *op. cit.*, p. 314.

În triada determinărilor sale, relaţia dintre *romancier* şi *istoric* ocupă planul final. Din acest unghi se citeşte întreaga construcţie. Preocupat de interacţiunile *natură-societate*, *structurare* şi *destructurare* a totalităţii sociale, autorul *Comediei umane* întîlneşte la fiecare nivel istoria. Pentru sine, *istoria* nu mai are înţelesul de naraţiune, care, în funcţie de lungimea ei, să comporte diminutivări de tipul „historiettes" (istorioare). Sensul avut de el în vedere este cel uitat de către scriitorii altor vremuri, „în Egipt, în Persia, în Grecia, la Roma". Introduse într-o nomenclatură narativă, istoriile devin seci şi descurajante, iar o secvenţă din viaţa particulară a latinilor, asemenea *Satyriconului* lui Petronius, „irită mai degrabă decît să satisfacă curiozitatea noastră" [72]. În accepţia conservată pînă înaintea romantismului, Balzac constată o imensă lacună, istoria nefiind *a moravurilor*. De unde şi admiraţia focalizată de un Walter Scott. Spiritul romantic, alimentat de istorism, pornise acţiunea de amploare a golului. Ceea ce îl atrage pe prozatorul francez la Scott este amploarea şi lungirea întreprinderii sale pînă la o „istorie completă", deşi acestuia îi scăpaseră încrengăturile care să facă din fiecare capitol un roman, din orice roman o epocă. „Defectul de legătură" din opera lui Scott este la culme incitant pentru suflul balzacian. Mai devreme decît intuirea monumentului, a *Comediei*, Balzac rîvnise să-l concureze în fecunditate pe fertilul scoţian. Faptul e în bună măsură sincronizat, căci proiectele pentru *Sur Catherine de Médicis* şi *Maître Cornelius* datează încă din 1825 iar o primă versiune din *Dernier Chouan* (*Ultimul şuan*) fusese începută în 1826. Imitaţiile se resimt şi în *Petites Misères de la vie conjugale* (*Micile suferinţe ale vieţii conjugale* — 1845). Mai mult decît atît, în comparaţie cu Scott, Balzac — s-a arătat cu cîteva pagini în urmă — se credea avantajat de a nu scrie într-o ţară esenţialmente ipocrită. Remarca acidă, în ceea ce priveşte atît neînrămarea romanelor cît şi deformarea logicii narative, e tîrzie. În fond, Balzac ajunge la Scott printr-un proces evolutiv care aparţine întregului roman al secolului al XIX-lea. Un punct de plecare fusese *romanul negru*, acolo unde ge-

[72] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 52.

nul istoric şi cel fantastic îşi regăsesc în romantism obîrşia. Înainte de a scottiza în *Clotilde de Lusignan* (1822) sub pseudonimul insular de Lord R'hoone, Balzac schiţase în stilul negru *Falthurne* (1820). Iar cînd îşi va fixa convingerea că Scott asimila romanului „elementele epopeii", *supranaturalul* şi *adevărul*, atunci va atribui ambelor determinante o zonă proprie de acţiune. Dacă poezia, ca predicat romantic, era omnivalabilă [73], romanul *César Birotteau* va fi „poemul încercărilor burgheze la care nu s-a gîndit nimeni, deşi sînt tot atît de nemărginite" [74]. Exprimîndu-se astfel, Balzac reeditează în limbajul veacului său ceea ce un Furetière propunea, prin alăturarea *romanţului* şi a aventurilor *sine nobilitate* două sute de ani mai devreme. Experienţele literare ale lui Maturin şi Hoffmann nu-i vor rămîne străine. Din contră, exerciţiul preciziei care condiţionează articularea fantasticului se dovedeşte profitoriu, prin transpunere la realitatea pozitivă. „Nici Maturin şi nici Hoffman — care ne-au dat cele mai sinistre zămisliri ale timpului — nu mi-au inspirat groaza pe care mi-au stîrnit-o mişcările de automat ale acestor făpturi încovrigate" [75]. *Melmoth* al lui Maturin este de două ori prezent în universul balzacian, intervalul spunînd foarte mult. În 1822, *Le Centenaire* (*Centenarul*) se înscrie în linia literaturii de strigoi şi vampiri. În 1835, *Melmoth Réconcilié* (*Melmoth absolvit*) e conceput a figura printre *Studiile filosofice* ale *Comediei umane*. *Kreisleriana* hoffmanniană se răsfrînge, în *Gambara* (1839), într-o captare a muzicii sferelor prin care acţionează voinţa în imperiul uman. În descendenţă romantică, Balzac este un admirator al lui Beethoven iar cînd vorbeşte în *Crinul din vale* — de comuniunea simţurilor, aşază senzaţiile cinestezice sub semnul muzicalităţii. Ca şi în *La Fille aux yeux d'or* (*Fata cu ochii de aur*) — 1834—1835), în concertul culorilor, sau în *Louis Lambert*, particolele senzoriale corespund ideilor, unei lumini mlădioase şi parfumate, unei vibraţii. Cum însă Balzac

[73] Vezi pp. 23—26.

[74] Honoré de Balzac, *César Birotteau*, în *Opere*, ed. cit., vol. V, pp. 327—328.

[75] Honoré de Balzac, *Salonul cu vechituri*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 131.

vrea să-şi ia „partea din gloria umană a unui secol" şi, deci, „să-l uzurpe pe dumnezeu" [76], provoacă o ruptură care, în ordinea ideilor romantice, devine ininteligibilă. Ceea ce cîteva decenii au adunat cu migală, nu fără ezitări, dobîndeşte forţă de şoc proporţiile *Comediei.*

Istoria nu este o transcriere narativă a realităţii, un spectacol consemnat — cu scopuri estetice sau extra-estetice — de un ochi cu atribute cronicăreşti. Societatea îşi este propriul istoric ; ea însăşi îşi desemnează structurile şi devenirea lor, conştientă de unitatea fenomenelor sale. Viziunea asupra sieşi este imanentă. Exteriorizarea punctului de observaţie, instituirea unui decalaj minim între eveniment şi înregistrare necesar clarificării, selectarea actelor majore şi a agenţilor destinaţi să intre în memoria timpului devin superflue. „Societatea franceză ajunge să fie istoricul, eu nu trebuia să fiu decît secretarul" [77]. „Imensa ansamblare de figuri, pasiuni şi evenimente" e dată. Secretarul nu face altceva decît să claseze studiile şi scenele după logica obiectului. Altfel spus, nu să inventeze o ordine, ci să o respecte. Din proximitate, perspectiva nu se alterează, neputînd falsifica evidenţele. Operînd în ritmul faptelor sociale, secretarul nu este deasupra evenimentelor şi nu-şi creează răgazul lucidităţii. Ar însemna, şi este suficient o singură oară, să piară cursul să se desincronizeze definitiv. Deosebirea dintre marile figuri ale istoriei şi personajele anonime nu mai spune nimic. A povesti despre cele dintîi nu presupune a reproduce adevărul, a le introduce în scenă pe cele secunde nu echivalează cu o cădere în ficţiune. Nodul gordian al romanelor istorice de tip romantic este tăiat. Nu există eroi „atestaţi documentar" şi alţii „probaţi doar de ficţiune". Cu atributele sale, societatea i-a istorizat deopotrtivă. Din această cauză, încercarea de a stabili în romanele lui Balzac care sînt personajele cu o dublă identitate (în interiorul şi în afara *Comediei*) şi care au statut unic (în interiorul *Comediei*) reprezintă o eroare. Cu atît mai mult, cu cît, spre deosebire de Scott sau Manzoni, nici

[76] Honoré de Balzac, *Préface, Histoire des treize*, în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne I*, ed Bouteron-Longnon, p. 4.
[77] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 52.

nu se mai apelează la *asentimentul poetic*, cheia prin care istoria se înglobează romanului iar romanul îşi istorizează ficţiunea. În sensul vechii opoziţii, secretarul balzacian e mai liber decît istoricul. Dar tocmai pentru că, între societate şi el, funcţionează un contract. „Se va căuta o pricină romancierului pentru că vrea să fie istoric, i se va pretinde raţiunea politicii sale. Am ascultat aici de o obligaţie, iată tot răspunsul. Lucrarea pe care am întreprins-o va avea lungimea unei istorii" [78]. Balzac nu se revendică istoric decît la nivelul *Comediei umane*, atunci cînd asamblarea narativă rivalizează în amploare cu mişcarea sferelor sociale. Pînă aici, el este registrator, arheolog, arhivar, pictor, lucrînd — „mai mult sau mai puţin fericit" — la fişierele umanităţii şi ale civilizaţiei sale materiale. Dacă societatea ar dispărea, ar rămîne *Comedia*. Secretarul istoricului şi-a făcut datoria, asumată de Balzac în faţa unor milenii care au ignorat-o. Nu e greu de constatat că, purtată ca o mască a umilinţei, pielea e mult prea strîmtă pentru a nu trăda gigantul. Îl trădează, măsurîndu-l. Dacă „Balzac trebuia, cînd nu se supraveghea, să se creadă creatorul tuturor oamenilor, al fiinţelor de pe acest pămînt, ca şi al acelora din *Comedia* sa" [79], secretarul din sine îl trezeşte din visul demiurgic, oferindu-i însă mijloacele de a-l împlini ca o realitate. În plus, îl salvează din prizonieratul romanului. Se ştie, în orice moment al său, romanul evită aparenţa romanescă, altminteri ferestrele spre univers nu s-ar deschide [80]. Altădată, romanul se subintitula *istorie*. Subterfugiul a sfîrşit prin a obosi. „Istoria nu are ca lege, asemeni romanului, să tindă spre frumosul ideal" [81]. Motiv pentru care încetează a le mai apropia. În termeni romantici, Balzac — în ipoteza de secretar, fantast robit de exactitatea detaliilor — nu scrie *istorii*, căci se apleacă insistent asupra „actelor vieţii individuale", nici *romane*, pentru că acordă supremaţie „evenimentelor vieţii publice a na-

[78] *Ibidem*, p. 53.
[79] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 51.
[80] Vezi pp. 14—15.
[81] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54.

ţiunilor“ [82]. Abia acordul dintre cele două laturi garantează *comedia actelor umane*.

În evoluţia sa din secolul al XIX-lea, romanul ajunge la o cumpănă. Din acest unghi, i se zăresc atît obîrşiile romantice, cît şi versantul care conduce spre descompunerea echilibrului său funcţional. Goethe avea dreptate să spună că oamenii mari aparţin unui veac doar printr-un accident. Cînd însă accidentul se produce, configuraţia generală se modifică. Pentru că, mai mult chiar decît un scriitor de geniu, cum presimţea el însuşi că va fi încă din 1833 [83], Balzac e numele unei expansiuni romaneşti în care se recunoaşte o vîrstă a epicului european. Înrămarea operelor sale poate să monteze — fie pentru că este izolat, fie pentru că seriile ce-l cuprind sînt limitative — orice alt „studiu“ ulterior. Comedii *nedivine*, după titlul lucrării lui Krasinski din acelaşi 1833, veacul va mai încerca, niciodată însă de o asemenea extensiune care să certifice iluzia că „marile romane se nasc din flori, aproape anonime“ [84]. Că-l ştim pe Balzac victimă a creditorilor, e o nedreptate „biografică“. Nimeni nu-l întreabă pe Homer de ce a cîntat.

În ordinea *Comediei* se refractă statura lumii. Dacă, urmînd axa simetriilor, un punct al realităţii rămîne fără ecou romanesc, faptul e sesizabil. Prefigurate în sistem, tablourile rămîn albe, iar în galerie se aşează cadrele goale. Dedusă dintr-o hartă a realului („opera mea îşi are geografia“ [85]), prezenţa lor e necesară, chiar dacă pînza nu a cunoscut culoarea. Ansamblul expoziţional a fost construit după tiparul naturii, încît să poată cuprinde „saloane“ viitoare. Privindu-l, romancierul trăieşte ambiţia totalităţii şi luptă împotriva clipelor scurte ce i s-au dat. Tăcerea are generozitatea ei, dar Balzac preferă acuzaţia de a fi făcut „scrimă literară“ [86]. Asupra sieşi, efectul este dublu. Pe de o parte, îmbrăţişînd imensul plan, nu-l poate încheia. La un alt nivel

---

[82] *Ibidem*.
[83] Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 57.
[84] G. Călinescu, *Arta romanului*, în *Ulysse*, E.L., Bucureşti, 1967, p. 431.
[85] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55
[86] *Ibidem*, pp. 55—56.

decît poemele romanești ale romanticilor, *Comedia*, prin ceea ce a trasat și colorat, e lăsată neterminată. Există încăperi neocupate, descoperite de receptor cu sentimentul că faptul nu este decît provizoriu. Dacă ambiția a fost demăsurată, „odată opera terminată, publicul va decide" [87]. Dar publicul e obligat, fatalmente, să decidă mai înainte. Pe de altă parte, spațiile încă libere atrag o invazie de lucrări străine : „mi s-au atribuit cărți pe care, literar vorbind, nu le cunosc deloc ca ale mele, dar a căror proprietate mi-a fost încredințată" [88]. Balzac devine vulnerabil în ceea ce are mai viguros, fertilitatea. Pericolul din afară e pregătit de germinația interioară, opera fiind într-o continuă creștere. Scoasă la iveală într-o vreme cînd paternitatea manuscriselor e sever controlată, *Comedia* e ferită de aducțiuni, altminteri cu timpul ar fi dobîndit forma imprevizibilă a *Iliadei*.

În fața multitudinii de figuri, tipuri și situații, Balzac se înarmează cu criterii. Universul social e re-creat urmîndu-se „ondulațiile vieții umane" [89]. Se demonstrează trei cercuri, fără de care detaliile s-ar topi în masă iar gîndirea în amorfitate. Viziunea ordonatoare operează cu un complex de criterii, avînd toate, dat fiind valabilitatea lor limitată, o acțiune selectivă. Iar *armonia arhitecturală* emanată din ele se răsfrînge, deopotrivă, asupra realității și asupra romanului. Din intersecția lor răsar cercurile, numite de Balzac *Studii*.

Primul cerc aparține *Studiilor de moravuri*. Aici se reculeg dintr-o *istorie generală a societății* cele două-trei mii de figuri ale unei epoci, actele lor reprezentative, care, definite arhaic, formează gestele contemporaneității. În interiorul cercului se disting șase subclase, etichetate *Scene*. Includerea sferelor, se poate constata, se face pe baza pluralității, axa unității reieșind dintr-o viziune antropomorfă asupra universului. Cel dintîi criteriu, cu o lungă carieră romantică, și romanescă, îl aduce diferența dintre *actele individuale* (secrete, neistorizate) și *actele publice* (ceea ce este văzut și consem-

[87] *Ibidem*, p. 56.
[88] *Ibidem*.
[89] *Introduction par Félix Davin*, în Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 591.

nat de oglinda vremii). Apar astfel *Scenele vieții particulare*, care alcătuiesc singurul set destinat de Balzac acestei zone de existență. Cum însă vîrstele omului formulează „epocile" societății, *Scenelor vieții particulare* le corespunde „copilăria, adolescența" [90]. Personajele și cititorul își încep în acest cerc anii de ucenicie. Se aliniază *Le Bal de Sceaux* (*Bal la Sceaux* — 1830), *Mémoires de deux jeunes mariées* (*Memoriile a două tinere căsătorite* — 1841—1842), *A doua familie* (1830), *Le Colonel Chabert* (*Colonelul Chabert* — 1835), *Gobseck* (1830), *Modeste Mignon* (1844), *Le Contract de mariage* (*Contractul de căsătorie* — 1835) sau *Moș Goriot* (1835) [91]. Anii din paranteze subliniază că ordinea creației, cronologia operelor, nu are vreo însemnătate. În chip ideal, lectura pleacă din orizontul unde Balzac își definitivează *Catalogul*. Iar „copilăria, adolescența" e un stadiu al inițierii. Chabert, Gobsek ori Goriot sînt prezenți aici doar din acest punct de vedere. Altfel, ucenicia poate fi estetică (*Modeste Mignon*) sau etică (*Moș Goriot*), cu accente financiare (*Gobsek*) sau matrimoniale (*Memoriile a două tinere căsătorite*) în variantă provincială (*Contractul de căsătorie*) sau pariziană (*Colonel Chabert* și *A doua familie*). Intriga narativă străbate *mediile de formare*, antrenînd un erou cu atribute proteice. Ipostazele sînt de o extremă diversitate, încît unificarea nu o aduce un Meister prin traseul imaginar în provincia pedagogică, ci creatorul acestui continuum narativ — o materie epică în care romanele reprezintă o constelație de nuclee. Înainte de cristalizare (Balzac scrie primele *Scene ale vieții particulare* în 1829—1830), cuplul actor-cititor se așază la granița dintre natură și societate. Dar nu în sensul unei contemplații peisagistice și al unei nostalgii după virginitatea naturală, ci în prefigurarea unui *tratat asupra voinței*. E implicată astfel acolada cercurilor ulterioare. În acest limb al spațiilor balzaciene se produce sinteza datelor științizante — magnetismul animal (Mesmer), fizionomia lavateriană, frenologia

[90] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55.

[91] Citarea se face după *Catalogue des ouvrages que contiendra La Comédie humaine*, 1845, în Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, pp. 49—50.

(Gall), anatomia (Bichat) — şi a celor umaniste. Aici e redactată *Teoria voinţei*, atribuită mai tîrziu de Balzac lui Raphaël din *Pielea de sagri* dar care, înainte de toate, a fost „lunga lucrare" a propriei adolescenţe. Tratatul consumă *dispoziţiile fireşti*, „izbucnind ca un incendiu mocnind de multă vreme" [92]. E un răgaz — autorul o numeşte „lene orientală" — al unor lecturi prealabile, consacrate relaţiilor dintre impulsul volitiv şi canoanele morale. Raza de acumulare e nebănuit de lungă. Balzac reînvie o veche condiţionare : dacă „abţinerea nu va putea fi decît involuntară", „numele de voluntar se dă la ceea ce procede din voinţă" [93]. Raphaël percepe înţelesul în declamaţia că era „văduv de toate femeile pe care le doream, neavînd nici de unele şi locuind într-o mansardă de artist" [94]. În perspectiva *Comediei*, situaţia e aceeaşi : inacţiunea, posibilă doar la nivel uman, constă fie în dublarea ei de către un act interior (cînd vrei *să nu acţionezi*), fie în distrugerea acestuia (cînd *nu vrei* să acţionezi). Nenorocirile lui Birotteau, „pentru mine cele ale umanităţii" [95], provin dintr-un asianism volitiv, distrugîndu-l tocmai pentru că nu şi-a moderat acţiunea vitală după măsura societăţii. Or, *dramatizarea familiară* care caracterizează primul cerc, firește nu exclusiv [96] este o tactică expozitivă a speciilor sociale. Un indice al socializării — comentat cîteva pagini mai devreme, în legătură cu relaţiile natură-societate — îl reprezintă deosebirea dintre sexe. Balzac imaginează un sistem de variante. Nepotrivirile caracterologice, escamotate din interese financiare, generează drame mai mult sau mai puţin particulare (*Contractul de căsătorie*). *Memoriile a două tinere căsătorite* compun un dialog al manuscriselor asupra aceleiaşi teme. *A doua familie* îl plasează pe aristocratul parizian într-o dilemă, rezolvată melo-

---

[92] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, în *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 409.

[93] Cf. Thomas D'Aquin, *Les Actes humains*, Desclée & Cie, Paris-Tournai-Rome, 1926, pp. 20—21.

[94] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, ed. cit., p. 409.

[95] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., pp. 54—55.

[96] Cf. Pierre Barbéris, *Le monde de Balzac*, Arthaud, Paris, 1973, pp. 76—77.

dramatic : între căsătoria legitimă (uscată și nobilă) și matrimoniul secret (pasional și burghez). Cum era de așteptat, ceea ce se erodează este pasiunea. În *Colonel Chabert*, contractul este verificat prin tema — de certă factură romantică — a strigoiului. Socotindu-l mort, contesa Ferraud (fosta doamnă Chabert) îi refuză eroului napoleonian dreptul la identitate, revenirea acestuia sfîrșind într-un azil. Femeia de stradă, intrată în lumea înaltă a imperiului, apoi în aristocrația de sînge a Restaurației, exploatează contractul într-o unică direcție. Trădînd „manejurile egoismului feminin" [97], ea se înrudește cu Foedora din *Pielea de sagri*. În fine, *Moș Goriot* dezvoltă dramatizarea din unghiul regelui Lear („Goriot e un rege Lear al burgheziei" [98]). Antagonismul dintre legile naturale și cele sociale, cum se exprimă Felix Davin sub oblăduirea lui Balzac [99], nu mai poate fi ignorat. De altfel, din acest cerc al anilor de ucenicie se desprind două categorii de personaje care își extind zona de acțiune în întreaga *Comedie*. Una esențializată de Gobseck. Portretizat plenar aici, el va apare ca o umbră în *studiile* următoare. Dar o umbră necesară, pentru că o poliță girată de el stă întotdeauna în miezul conflictului. Cealaltă îl proiectează pe Rastignac. Aici se văd, în *Moș Goriot* sau în *Portret de femeie*, originile și primii săi pași. Sîntem însă în zona unor „greșeli", a unor prime calcule susținute de o virilitate începătoare.

Odată cu intrarea în cercul secund al *Studiilor de moravuri*, în subclasa *Scenelor vieții provinciale*, sistemul criterial suferă o deplasare. În primul rînd se trece de la actele individuale la actele publice. Așadar, criteriul este respectat, ca și acela al transpunerii vîrstelor omului în epoci ale vieții sociale. De la copilărie și adolescență, se parcurge distanța pînă la vremea „pasiunilor, calculelor, intereselor și ambiției" [100]. Latura interioară a actului volitiv se manifestă tot mai puternic. Noutatea intervine datorită relativizării spațiale. Se

[97] Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, Plon, Paris, 1940, p. 393.
[98] G. Călinescu, *Cîteva cuvinte despre roman*, în *Ulysse*, ed. cit., p. 442.
[99] Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 591.
[100] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55.

creează o *antiteză socială*, avînd doi poli — Parisul şi provincia. Separaţia nu conţine nimic rousseauian, provincia nu este mai aproape de natură decît Oraşul. Dimpotrivă, „deziluziile încep : aici se relevă uzanţele mecanismului social ; aici, şocul zilnic al intereselor morale şi financiare face să izbucnească drama“ [101]. În „mii de feţe“, autorul demonstrează trecerea de la absenţa unor „arrière-pensées“ la ideile „les plus politiques“. Se declanşează *anii de drumeţie*. Provincia balzaciană e străbătută în două sensuri, după cum unul din poli e luat ca punct de plecare. *Parizienii în provincie* sînt reprezentaţi în *Ilustrul Gaudissart* şi *La Muse du département* (*Muza departamentului — 1843*) ; *provincialii la Paris* în *Iluzii pierdute* şi *Salonul cu vechituri*. Gaudissart se intersectează cu micul Chardon, alias Lucian du Rubempré. Bipolarităţii universului social, care motivează deplasarea, îi corespunde structura duală a spaţiului conflictual. În ordinea *Comediei*, faptul nu este o noutate. În *Interdiction* (*Punerea sub interdicţie* — 1836), iniţial făcînd parte din *Studiile filozofice* dar în final din subclasa *Scenelor vieţii particulare* ale *Studiilor de moravuri*, Horace Bianchon şi Rastignac discutau despre *casa Vauquer*. La nivelul anilor de ucenicie, „*casa*“ era, deopotrivă, un centru generator („Văd c-ai învăţat multe atunci cînd locuiam împreună în casa Vauquer !“) şi o anticameră a eşuării („corabia ne zvîrlise pe rîpa casei Vauquer“). În ambele cazuri, profitul este al învăţăturii : „ştim cît prundiş şi mîl zace sub talaşul ăsta al lumii“ [102]. În epilogul lui *Moş Goriot*, unde „un singur destin se joacă în fond, cel al lui Rastignac“ [103], ucenicul lui Vautrin a deprins definitiv înţelesul, devenind invulnerabil. Atenţia este acum atrasă de acţiunea însăşi. Construind-o, Balzac îşi argumentează nu numai *Comedia*, dar răspunde stilului epic la modă. Casa d'Esgrignon din *Salonul cu vechituri*, situată într-o obscură prefectură a Franţei, dă o replică lui Scott cu *Mireasa din Lammermoor* sau unei George Sand cu

[101] *Introduction par Félix Davin*, în Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 591.
[102] Honoré de Balzac, *Punerea sub interdicţie*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, pp. 35—36.
[103] Cf. Maurice Bardèche, op. cit., p. 538.

Mauprat. Din castelele cavalereşti, ignorate la curte alături de nobilii lor posesori de mai bine de două sute de ani, nu a rămas decît „simulacrul unei presupuse misiuni" şi respectul superstiţios al provincialilor.[104] Ruinarea lor e, în primul rînd, socială, dictată de „ondulaţiile" mersului general. Departe de a fi plasată la periferia istoriei, provincia balzaciană concretizează — într-o luptă corp la corp — „interesele care, în capitală, apar sub forme generale, teoretice"[105]. Atitudinea defineşte în orizontul lui Balzac atît dualitatea tipurilor şi a mediilor, cît şi congeneritatea lor. „La Paris, oamenii sînt sisteme, în Provincie, sistemele devin oameni"[106]. Aşadar, alternanţa între cei doi poli e necesară, provincia — ca mediu — aducînd sistemul oamenilor, pe cînd, în aceleaşi coordonate, Parisul individualizează sistemele din constelaţie. În absenţa acestei compensaţii, spre care autorul îndrumă, galeriile romaneşti s-ar închide în faţa personajului şi a cititorului. Or, libertatea de a continua înaintarea — în *Comedie*, în lectura ei, dar şi în devenirea romanului — le este o condiţie fundamentală. Chiar şi atunci cînd, în *Crinul din vale*, portretizează liniştea din Tourraine pentru a reliefa aspectele esenţiale dintr-o posibilă fiziologie a căsătoriei, Balzac transformă *ariile laterale* într-un rezervor de anti-sisteme. Ideea doamnei Necker, că „romanul trebuie să fie cea mai bună lume"[107], e speculată numai în parte, scoţînd în evidenţă „planurile voluptoase la care meditasem nebuneşte să le satisfac la Tours"[108]. Prin *scena de provincie* trec figuri care nu sînt doar ale sale. Abatele Birotteau e aici văzut, înainte de a participa la intriga din *La Curé de Tours* (*Preotul din Tours* — 1832) şi a fi implicat în „scena pariziană" din *César Birotteau.* Descendentă a doamnei de Merteuil din *Legăturile primejdioase*, descoperită prin conspiraţiile sale

---

[104] Honoré de Balzac, *Le Cabinet des antiques*, în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie de province IV*, ed. Bouteron-Longnon, pp. 3—4.
[105] *Ibidem*, p. 20.
[106] Honoré de Balzac, *Le Cabinet des antiques*, ed. cit., pp. 20—21.
[107] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54.
[108] Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie de campagne IV*, ed. Bouteron-Longnon, p. 18.

sentimentale din *Bal la Sceaux* şi *Memoriile a două tinere căsătorite,* lady Dudley îşi continuă traiectoria malignă spre *Pielea de sagri.* Henri de Marsay, unul din personajele de mediere ale *Comediei,* secondant al lui Paul de Manerville din *Contractul de căsătorie,* prezent şi în *Salonul cu vechituri,* revine în *Iluzii pierdute.* Pe Madeleine de Mortsauf o va cunoaşte şi Lucien du Rubempré, dar nu ca erou al *Iluziilor,* deci pe scena provincială, ci al spaţiului parizian, în *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (*Strălucirea şi suferinţelor curtezanelor* — 1839). Iar exemplele pot fi mult mai numeroase. „Cercul pasiunilor şi al gîndurilor" se lărgeşte continuu.[109]

Scenele vieţii de provincie relevă constantele creaţiei balzaciene. Fază mediană, chiar şi în cronologia operelor dar mai ales în cîmpul valorilor, ea le expune într-o lumină temperată. Cortinele nu sînt atît de strălucitoare încît să împiedice ochiul de la descifrarea planurilor ascunse. Autorul procedează, urcînd treptele eficacităţii, la *distrugerea unui habitus indiferent al actelor individuale.* În etica aristotelică, neutralitatea aspectului exterior — nici rău, nici bun — era prevăzut. Balzac acceptă neutralitatea doar ca premisă genetică în definirea condiţiei morale a omului. Îi contraatacă, în felul acesta, pe rousseauieni. Dar actele umane (ale individului şi ale societăţii), eliberate de orice fatalitate, au o sferă de circumstanţe care interzic neparticiparea. Cu atît mai mult, cu cît mişcarea le amplifică iradiaţiile. Intersecţiile lor prind în cele din urmă personajul în plasa sistemului. Se deschid cum s-a arătat, două căi : una de la general la concret, alta de la individ spre ansamblu social. La Balzac, în provincie sistemele devin oameni, ideile se corporalizează. Dacă există provincie, atunci ea este un sistem de particularizări. De la abstracţiune la palpabil răsar interesele, şi totul interesează. Mişcarea narativă este subtilă, dovedind că provincia *Comediei* ia naştere dintr-o forţă centrifugă, opusă atracţiei resimţite de personaje de a tinde spre centru. Asupra acestei mişcări paginile imediat ulterioare vor reveni .Ilustrativ, în *Preotul din Tours,* afacerea Birot-

[109] *Ibidem,* p. 323.

teau degenerează într-o conflagrație a intereselor de grup, dar impulsurile vin din afară, din „generalitatea" Parisului. Evadînd din provincie, un Lucien de Rubempré din *Iluzii pierdute* fuge spre cauze. Motiv pentru care prietenul David îi cunoaște sfîrșitul încă din prima parte a *Iluziilor*[110], deci înainte de reapariția lui Vautrin din *Moș Goriot* în *Strălucirea și suferințele* metropolitane. Prin actele lor, niciodată neîncărcate de un „magnetism" vital, personajele balzaciene sînt atrase și respinse. Permanența celor două sensuri, descoperite simultan la orice incizie a materiei epice, face firească prezența personajului în diverse puncte ale *Comediei*. În consecință, între fiecare secvență și ansamblul narativ se instalează o relație specială, subliniată de neomogenitatea întregului. Fragmentele (nuvele, romane) tind ele însele să comporte cel puțin o dublă montare. Astfel, *Crinul din vale* fusese trecut într-o subclasă a *Scenelor vieții de țară*, unele ediții păstrînd această primă localizare. Faptul nu presupune nimic excepțional, dar semnalează în conștiința autorului necesitatea de a-și răscumpăra ezitările printr-o concentrare a atributelor sale de narator. Autorul lucrează la infinita „catedrală", stînd în cumpănă unde să adauge piesa, naratorul impune discursului un ritm dramatic. *Comedia* vrea să alunge orice pată albă (paradoxal, indicîndu-și neterminarea), romanul utilizează abil pauzele narative care-i segmentează actele (încheiat printr-o rezolvare care nu solicită într-un fel continuarea). Balzac nu acumulează episoadele pentru că nu reușește, asemenea unui Defoe un veac mai devreme, să tragă cortina peste evenimente. Din contră, *Eugénie Grandet* demonstrează o stăpînire dramatică a tensiunii conflictuale, întrebuințînd *salturile*[111] care întreține suspensul. Dar adevărata *dramatizare în salturi* transpare la joncțiunea dintre roman și colecție. Disputa dintre avariție (Grandet) și iubire (Eugénie) trebuie tranșată, și este anulată (Grandet moare). Finalul, mai mult decît cerut, e previzibil. În schimb, la ni-

[110] Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues*, în *Études de Moeurs: Scènes de la Vie de province IV*, ed. Bouteron-Longnon, p. 335.
[111] Cf. Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 495.

velul colecției, previzibilitatea e imposibilă. Naratorul își lasă eroii într-un orizont de așteptare, limitînd la minimum dreptul la invenție al autorului. Un Bianchon, tatăl sau fiul, e omniprezent. În contrast cu gustul romantic, Balzac își părăsește protagoniștii — la moartea lui Rubempré, la ultima întrupare a lui Vautrin — cu oarecare nostalgie. Un salt spre o altă dramatizare și-a irosit suportul, ezitării autorului i-a scăzut din voluptate. Iar *Comedia umană* își trage puterea nu numai ca Anteu, din materia originară, ci și din interstiții. În conlucrarea funcțiilor auctoriale și celor narative un rol mediator îl joacă *personajul care își privește el însuși viața ca roman.* Un asemenea mediator este Lucien de Rubempré. Asediat de către narator prin platitudinea realului, Lucien — ca și Sorel al lui Stendhal — reprezintă un „bastard social", frumos pentru că lumea e urîtă [112]. Julien din *Roșu și Negru* întrupa doar o ipostază modernă a donquijotismului : deși știa că viața nu se supune cărților, căci adevărul stă într-un epilog sufocant al acestora, el o înfruntă înarmat cu *Memorialul de la Sfînta Elena.* Dacă în planurile inferioare similitudinile sînt sesizabile (irumperea spre Paris, inițierea erotică, împlinirea ca ființă socială), reacția lui Rubempré e alta, implicînd efortul creator. Eroul balzacian scrie la un roman istoric, *L'Archer de Charles IX* (nu e dificil de observat umbra unui *Quentin Durward*), și pregătește un ciclu poematic, *Les Marguerites.* Agentul ficțiunii caută pe cont propriu ficțiunea, își exercită darul imaginativ. Preluînd funcțiile auctoriale, eroul *Comediei* quijotizează într-un alt sens, aducînd ficțiunea în ficțiune. Aici rezidă rostul adînc al *Iluziilor pierdute.* Redactîndu-l, Balzac nu realizează un *Künstlerroman,* tipar consacrat al vremii romantice, ci îl ratează. Efectul asupra ansamblului este de o netăgăduită fertilitate : în ochii cititorului, romanul se desprinde dintr-un cerc al construcției, trasînd verticala lumii balzaciene. Firește, indicarea axei sporește claritatea cu care se desenează ascensiunea elicoidală spre celelalte sfere. Iar tripticul *Iluziilor — Cei doi poeți, Un mare om de provincie la Paris, Suferințele inventatorului* — reflectă saltu-

[112] Cf. Pierre Barbéris, *op. cit.*, pp. 381—385.

rile succesive de la o orbită la altă orbită ale *oglinzilor concentrice* [113].

Scenele vieții pariziene, a treia subclasă a *Studiilor de moravuri*, își au paradisul terestru în treapta anterioară. Antiteza socială despre care vorbește Balzac îi impunea prezența în marginea ariilor laterale și multe aspecte au fost deja analizate. E important de știut, cum devine Parisul un teatru în care oamenii se preschimbă în sisteme. O explicație e oferită de Balzac atunci cînd își descrie *Comedia*. Există nu numai oameni, ci și tipuri, nu numai situații particulare, ci și „faze tipice" ale existenței umane [114]. Remarcîndu-le, autorul nu face altceva decît să fie exact. Și într-adevăr, criteriile au fost întîlnite și în coordonarea galeriilor precedente. Capitala însă adîncește antiteza : gusturile, viciile, tot ceea ce este înfrînat în provincie se manifestă eruptiv, făcînd „să se întîlnească supremul bine și supremul rău" [115]. Depărtarea dintre poli se mărește, din care cauză Parisul dobîndește, ca spațiu conflictual, un caracter spectacular. Evident, pe scara abstractizării, altitudinea sa permite supravegherea văilor provinciale sau particulare. Dar nu mai puțin, Parisul este teritoriul de înfruntare a actorilor care își trăiesc cu religiozitate elanurile tipice. Se întîlnesc *speciile sociale*, într-un inventar care se vrea atotcuprinzător și în variante din cele mai subtile : bancheri (Nucingen, du Tillet), negustori (Birotteau, Popinot), burghezi îmbogățiți (Crevel, Grandet), slujbași (rabourdini de toate categoriile), avocați și magistrați (Derville, Camusot), aristocrați mai vechi și mai noi (Mortsauf, d'Espard, d'Evry), dandy mai mult sau mai puțin nobili (Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré) etc. [116] Spre deosebire însă de provincie, de unde vine majoritatea acestei populații a *Comediei*, Parisul nu dispune de un centru de iradiere a mișcării, exterior sieși. Prin urmare, în

[113] Cf. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961, pp. 224—226.

[114] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55.

[115] *Ibidem.*

[116] Cf. Angela Ion, *Honoré de Balzac, prezentat de...*, Editura enciclopedică română, București, 1974, pp. 228—230.

orice punct al „geografiei" sale distanţa faţă de esenţă — lupta dintre extremul bine şi extremul rău — e aceeaşi. Fiecare secvenţă a eposului aureic denotă sensul ordonator şi distructiv al actelor narate. Neexistînd un plan secund, aparenţele — chiar mincinoase — exprimă adevărul. În labirintul parizian, unde se agită impulsurile vitale, domneşte transparenţa. În „imensa mare de apă nocturnă" [117] rămîn doar personajele, dar şi acestea numai provizoriu. Aici operează imbatabil măsura lucrurilor, pe scaara mare-mic, înalt-jos. Şi chiar dacă se rătăceşte, personajul nu poate închide ochii. În fond, atracţia spre viaţa pariziană a unui Victurnien din *Salonul cu vechituri*, Calyste din *Béatrix* sau a unui Savinien din *Ursule Mirouët* este un mod de a cădea în „capcana autenticităţii" [118]. *Ducesa de Langeais, Slujbaşii, César Birotteau, Strălucirea şi suferinţele curtezanelor* sau *Banca Nucingen* sînt centrate şi, în final, conştientizează o asemenea capcană. În punerea la cale a prăbuşirii în real, rolurile diferă (agresor şi victimă), dar numai în plan transindividual (rolurile pot fi schimbate, agresorul devenind victimă) şi doar pentru un moment. Mărire şi decădere, strălucire şi suferinţă. Parisul este un teatru unde măştile sînt autentice. Diferenţa dintre *marea* şi *mica morală* („căci pentru regi, pentru oamenii de stat, există, cum a spus Napoleon, o mică şi o mare morală" [119]), diferenţă pe care o va experimenta tragic Raskolnikov în *Crimă şi pedeapsă*, e aici minimă, valabilă doar pentru că ilustrează jocul caracteristicilor. „Justificîndu-şi imoralitatea situaţiei cu argumente de înaltă morală", un Crevel trecea la bursă „drept un om superior epocii sale", dar nu atît pentru luciditate şi nici atît de independent de faima lui de „mare chefliu" [120]. După moartea lui Mirabeau ori după dispariţia *allegriei* despre care vorbeşte Stendhal, faptul nu mai era atît de simplu acceptat. Emblema Parisului balzacian denunţă opacitatea : „Încercaţi să arun-

[117] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 43.
[118] Cf. Pierre Barbéris, *op. cit.*, pp. 207—214.
[119] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54.
[120] Honoré de Balzac, *Verişoara Bette*, ed. cit., p. 110.

caţi o privire furişă asupra acestei arene, intraţi !... Ce goliciune !" [121]

În *Comedia umană*, scenele de viaţă pariziană spun totul despre om în calitate de om [122]. Cu alte cuvinte, semnate chiar de Balzac, personajul nu îşi ascunde contrastele (dat fiindcă „Parisul este prin excelenţă ţara contrastelor"), dar se „înarmează" („unde triumfă egoismul, fiecare este obligat să se apere singur") [123]. Pe această cale, relaţia biunivocă dintre individ şi sistem, întîlnită şi în scenele de provincie, dobîndeşte claritatea maximă. Stăpîn pe efectul optic, Balzac caută în Parisul său zonele în care etalarea contrastelor şi a armurilor protectoare să aibă o abundenţă carnavalescă. Pe treapta înaltă, se configurează *Opera*. Dirijat din umbră de Vautrin (abatele Herrera), Lucien de Rubempré trebuie să se expună — probă de foc a condiţiei sociale — în acest teatru în teatru. Faptul este comun şi Emmei Bovary a lui Flaubert, ca şi cherei Duduca din *Ciocoii* lui Filimon. Dar apariţia sa la operă „îl zvîrlise prea de timpuriu într-o lume unde abatele nu voia să-l vadă decît atunci cînd el va fi fost înarmat împotriva lumii" [124]. „Pe treapta joasă, „la al treilea etaj de sub scena societăţii", stă închisoarea *Conciergeriei*. Este un pandemoniu parizian, văzut şi el tot ca teatru. Drumurile care-l străbat „seamănă cu străzile acelea alcătuite, pentru o clipă, la intrarea teatrelor, de nişte bariere pentru a împiedica mulţimea să dea năvală la marile succese" [125]. Şi aici, dar invers aşezate, domnesc contrastele şi voinţa de înarmare. „Lipsa de siguranţă" nu provine din pedeapsă, ci din posibila trădare a condiţiei („un nelegiuit care-şi întîlneşte acolo cel mai bun tovarăş nu ştie dacă acesta nu s-a pocăit", ceea ce îi „strică libertatea, şi aşa, destul de min-

---

[121] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, în *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 320.

[122] *Introduction par Félix Davin*, în Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre Citron, vol. I, p. 592.

[123] Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne I*, ed. Bouteron-Longnon, p. 338.

[124] Honoré de Balzac, *Strălucirea şi suferinţele curtezanelor*, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 60.

[125] *Ibidem*, p. 432.

cinoasă“ [126]). Tot ce este sus, există și aici. *Grangurii* formează aristocrația, *Marea gașcă* „a fost vreme de douăzeci și ceva de ani Curtea de casație, Universitatea și Camera pairilor“. Autorul își justifică interesul pentru această sublume, trimițînd la literatura picarescă. Newgate din Thackeray se bazează pe aceeași tradiție, reactualizată însă de secolul al XIX-lea și fixată mai ales după apariția *Misterelor* lui Sue [127]. Între cele două extreme, se suprapun diverse „cabinete de anatomie“, atrăgătoare sau respingătoare, dar deopotrivă cultivate de mulțimea *comedienilor fără voie :* bănci și anticamere financiare, birouri avocațiale și ministeriale, saloane. Acestea din urmă, seduc la culme prin excentricitate și bogăție pe membrii camerei, pe artiști, jurnaliști, bancheri, burghezi, aristocrați, foști ofițeri imperiali, negustori etc. [128] În absența meselor de disecție, indiferent de variantă, Balzac e conștient că ar trebui să întrebuințeze o imagine feroviară (*une image aux rail-ways*) pentru a cuprinde „societatea noastră lansată pe calea-i metalică, cu o viteză de locomotivă“ [129].

Studiile de moravuri continuă cu alte două grupuri de *scene — Scenele vieții politice* și *Scenele vieții militare.* În ciuda specializării, formulate în titluri, subclasele sînt foarte apropiate. Nu numai pentru că „*Scenele vieții militare* sînt consecința *Scenelor vieții politice*“ [130], cum s-ar deduce după logica faptelor, ci din alt motiv. În amîndouă, Balzac vrea să atingă un stadiu de maximă violență (*le plus violent*). Dar, în ambele cazuri, proiectul supralicitează puterea de a mai scrie. Multe din titlurile incluse în *Catalogul* din 1845 au rămas fără acoperire, iar Balzac a recunoscut „porțiunea cea mai puțin completă din lucrarea mea“ [131]. Apoi, ambitusul

---

[126] *Ibidem,* p. 434.

[127] Vezi pp. 332—335.

[128] Cf. Honoré de Balzac, *Comédiens sans le savoir,* în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne, VII,* ed. Bouteron-Longnon, p. 364.

[129] Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons,* în *Études de Moeurs : Scènes de la Vie parisienne VI,* ed. Bouteron-Longnon, p. 23.

[130] *Introduction par Félix Davin,* în Balzac, *La Comédie humaine,* ed. Pierre Citron, vol. I, p. 592.

[131] Balzac, *Avant-propos,* ed. cit., p. 55.

scenelor e mult prea dilatat. *Un épisode sur la Terreur* (*Un episod din vremea Teroarei* — 1830) şi *Le Député d'Arcis* (*Deputatul de Arcis* — 1847) marchează aproape întreg intervalul creaţiei balzaciene. Violenţa *Episodului* e mai mult de natură romantică, pe cînd aceea a *Deputatului de Arcis* e o consecinţă atît a îndelungatului efort de zidire a *Comediei,* cît şi a clarificărilor politice dobîndite de autor. Un Maxime de Trailles, figurînd în *Gobseck* sau *Moş Goriot,* este redus la stereotipie [132]. Balzac devenise un adept sever al ordinii, deci un adversar al celor care încalcă „moderaţia" activităţii sociale. În *Scenele vieţii militare,* acolada nici nu se mai închide. *Les Chouans* (*Şuanii* — 1829) sau *Une Passion dans le désert* (*O pasiune în deşert* — 1830) datează din epoca ambiţiilor scottiene. Construit în stilul opoziţiilor ireductibile din care se întrupează eposul romantic de factură istorică, *Şuanii* nu este izolat de cercurile *Comediei.* Republicanul Hulot moare abia în *Verişoara Bette,* cînd adversităţile îmbătrîniseră odată cu timpul şi cînd legămîntul cavaleresc dintre duşmanii de altădată a fost împlinit (marchizul de Montauran, „murind sub gloanţele guvernamentalilor, îi încredinţase ostaşului Republicii pe fratele cel mai tînăr" [133]). Dar *Pasiunea* e lipsită de ecouri. Referinţe la scene militare apar în *Colonelul Chabert* sau, mai amănunţit, în *Adieu* (1830), dar cu aceeaşi preferinţă pentru miraculoase reveniri (în *Adieu,* e regăsită surprinzător Stéphanie, pierdută la trecerea Berezinei). *Amintirile soldăţeşti,* cum se numise mai întîi povestirea, sînt categoric exploatate într-o realitate care succede epopeea napoleoniană. De aceea, Balzac nu le încadrează unor *scene istorice.* Istorică la el este abia *Comedia.*

Dacă în *Scenele* politice şi militare prolificul „zeu ascuns" pare că doarme, mulţumit de a-şi fi văzut „vasta pictură a societăţii" [134] (reflexia e din 1842), el închide cercul *Studiilor de moravuri* prin *Scenele vieţii de ţară.* Cea de a şasea subdiviziune semnifică „seara acestei lungi zile" [135]. Fi-

[132] Cf. Pierre Barbéris, *op. cit.,* pp. 199.
[133] Honoré de Balzac, *Verişoara Bette,* ed. cit., p. 303.
[134] Balzac, *Avant-propos,* ed. cit., p. 55.
[135] *Ibidem.*

reşte, comparînd datele de apariţie, *Les Paysans* (*Ţăranii* — 1844) şi *Le Médecin de campagne* (*Medicul de ţară* — 1833) reprezintă o înserare în ordinea *Comediei*, nu în cronologia actelor de creaţie. Printr-o întoarcere spre originea *Studiilor de moravuri*, Balzac intenţionează să coordoneze — în afara provinciei, în afara Parisului — abisurile *dramei sociale*. Existenţa campestră nu are nimic comun cu pastorala clasică ori cu peisajistica romantică. Faptul unifică *scenele*, chiar dacă între romanul din 1833 şi cel din 1844 panta coboară foarte aproape de verticală. Doctorul Benassis este, în acelaşi timp, vindecător de suflete şi organizator al vieţii sociale. Drumul său este al unui misionar („aplicaţie a marilor principii de ordine, de politică şi de moralitate" asupra „caracterelor cele mai pure" [136]). Rezistenţa faţă de împămîntenirea binelui e motivată prin dispoziţia „purelor caractere" spre mitologizarea figurii lui Napoleon. Conceput ca text pentru propaganda electorală din 1831 [137], *Medicul de ţară* constituie un roman cu tentă pedagogică, Benassis acţionînd în numele unui program, opus „deismului" guvernamental. Ordinea şi mişcarea socială nu sînt reglate de la origine, ci trebuie să fie continuu dirijate. Sensul prim al ruralităţii balzaciene se înscrie în vîrsta lui George Sand [138], deşi *Comedia* îi conferă un statut romanesc aparte. Aici, se produce o echivalenţă între *om* şi *sistem*, dincolo de antiteza rezolvărilor „provinciale" şi „pariziene". Conflictele extrag puterea amîndorura, esenţializînd natura socială. Spaţiul rural concentrează evenimentele generale, egal situate faţă de implicaţiile individuale şi colective. Aşa se explică de ce, într-o perspectivă epică mai puţin înclinată spre compromisuri (Balzac vorbeşte chiar de o răzbunare a insatisfacţiilor mai vechi), *Ţăranii* devine „o tragedie a parcelei" [139]. Argumentele, reformulate în consens cu evoluţia postnaturalistă a romanului, vor fi utilizate la noi în legătură cu Slavici şi Rebreanu. Dar *Scenele vieţii de ţară* contribuie la fixarea în

[136] *Ibidem.*
[137] Cf. Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 351.
[138] Vezi pp. 185—195.
[139] Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, ed. cit., p. 35.

arta romanescă a secolului al XIX-lea a unei tactici de acces în realitatea referențială. În miezul ruralității se pătrunde prin *mediatori*. Medicul era unul dintre aceștia. O replică a maestrului Derville, încă din prima secțiune a *Studiilor de moravuri*, oferă însă o triadă: „în societatea noastră sînt trei feluri de oameni, preotul, medicul și omul de legi" care, învestmîntați în negru, descifrează motorul actelor umane; ei „poartă doliul după toate virtuțile, după toate iluziile" [140]. Balzac procedează sistematic. *Medicului de țară* îi alătură *Preotul de țară*, iar, în proiectul *Comediei*, figura și *Le Juge de paix* (*Judecătorul de pace*). Deși goală, căsuța a fost înrămată.

Fastuoasa extensie a *Studiilor de moravuri* face loc — în cercul secund al *Studiilor filozofice* — unei deschideri în adîncime. Interacțiunea dintre gîndire, ca factor stabilizator, și pasiune, factor dinamizant, este introdusă în cutia experimentală a romanului. Faptul era reclamat de fazele anterioare ale construcției, fiindcă fără *Pielea de sagri* sau *Louis Lambert* înaintarea ar fi fost paralizată. Schimbînd orizontul analitic, Balzac se interesează de „ravagiile gîndirii" și o descompune „sentiment cu sentiment" [141]. Unele date au fost deja consemnate. Acum dependența este inversată. Rămîne de văzut ce lumină emană *Studiile filozofice* asupra sferelor din *Comedie*. „Dacă această *Comedie umană* nu ar fi fost o lume determinată și încheiată, care e aici, în fața noastră, ca un tot organizat și structurat, a cărei realitate ajunge să se impună prin ea însăși, ar fi fost drept să se afirme că drama balzaciană depinde de un simplu hazard" [142]. Mai clar decît în *Iluzii pierdute* se dezvăluie felul în care Balzac depășește *Künstlerroman*-ul de factură romantică, opunîndu-i un element congeneric — atracția pentru fantastic. În galeria filozofică, fantasticul reprezintă o modalitate de a pregăti obiectul pentru analiză. Obiectul magic

---

[140] Honore de Balzac, *Colonelul Chabert*, în *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 149.

[141] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55.

[142] André Allemand, *Unité et structure de l'univers balzacien*, Plon, 1965, p. 257.

din *Pielea de sagri*, fantoma rătăcitoare din *Melmoth*, aplicația pentru alchimie din *La Recherche de l'absolu* (*Căutarea absolutului* — 1834), vrăjitoreasca ubicuitate din *Falthurne* reprezintă mijloacele prin care autorul străbate dincolo de aparenta omogenitate a realității. Analizei i se relevă cîmpul de forțe dintre centrii existențiali : unul al *vieții*, de o densitate maximă, altul al *morții*, de o rarefiere care sugerează golul. „Aparatul alegoric" îl transformă pe fiecare în predicat al celuilalt, permițînd — după cum se spune în prefața la *Pielea de sagri* — să fie percepută forma vie a gîndurilor. Dobîndirea exteriorității solicită *manifestarea prin forma contrară, invers proporțională*. Oricîte influențe ar fi invocate [143], tehnica balzaciană e originală. Dacă prelungirea elanurilor erotice ale lui Raphaël de Valentin e măsurată de diminuarea treptată a pielii de sagri, viața lui e o scădere iar moartea din ea un adaos. Paradoxal, pentru a nu muri, Raphaël e obligat să nu trăiască. Firește, condiția e încălcată. Căutînd secretul materiei, al unității și mișcării ei, Balthazar Claës „se degradează psihic" [144]. Mai mult, el trăiește în Flandra, spațiu concentrat în care straturile de civilizație, de o extraordinară bogăție obiectuală, au dizlocat natura. Care este secretul, o arată Lambert : materialitatea gîndirii. În termeni goetheeni, căutarea balzaciană vizează un *fenomen originar* al vieții ca idee. *Künstlerroman*-ul l-ar fi găsit în sine, în artă. Dar *Comedia umană* nu își acceptă autonomia și, prin apelul la izvoarele romanului negru, distruge verosimilitatea în lectura adevărului. E prea multă realitate în cuprinsul edificiului său pentru a se închide mulțumită în ea însăși. Balzac își asumase curajul de a refuza narcisismul.

În fond, acestui refuz îi corespunde ultimul cerc, *Studiile analitice*. *Comedia* se sfîrșește atunci cînd se așează, la rîndul său, în fața oglinzii. Două aspecte vin să-i contrarieze pe bibliografi. În primul rînd, ultima galerie e cea mai săracă

[143] Cf. Marie-Claude Amblard, *L'Oeuvre fantastique de Balzac. Sources et philosophie*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1972, pp. 233—235.
[144] Cf. Madeleine Fargeaud, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, Librairie Hachette, 1968, pp. 414—417.

în scene. Proiectul suplimentează dimensiunile mai mult ca oricînd. Împlinită este doar *La Physiologie du mariage* (*Fiziologia căsătoriei*). În al doilea rînd, respectivele scene sînt scrise între 1824 și 1829. Deci înainte de redactarea majorității operelor care alcătuiesc destinul creației balzaciene. Dar Balzac își verifică astfel harul geometric. Intenția incipientă de reîntoarcere la literatura secolului al XVIII-lea, lucidă fără să admită urîtul, poate fi interpretată în sens antiromantic. Balzac insista asupra unei zone din realitate pe care, de obicei, basmul o evită. Revăzută după decenii, intenția și-a păstrat valențele, chiar dacă nu se mai legitimează prin secolul al XVIII-lea și trimite, dimpotrivă, la o literatură ulterioară. Încununarea secvențelor analitice revenea unei *Patologii a vieții sociale*. Din schițele ori fragmentele pe care a apucat să le treacă pe hîrtie se reconstituie însă macrostructura *Comediei*, dialogul între toate părțile sale. Privind articulațiile operei, autorul își declamă inalterabila luciditate : „Pentru a crea multe fecioare, trebuie să fii un Rafael. Literatura este poate, sub acest aspect, inferioară picturii“ [145]. Ca un ecou interior, în *Les Petites misères de la vie conjugale* (*Micile nefericiri ale vieții conjugale* — 1845—1846) un personaj îi reproșează incapacitatea idealizării : „Vă răzbunați foarte dur pentru că nu puteți scrie o istorie a menajurilor fericite“ [146].

E dificil de spus care tip de lectură a textelor balzaciene atinge gradul cel mai înalt de adecvare. Cei obișnuiți să explice opera prin biografie, constată că destinele personajelor nu se reculeg într-un fir al Ariadnei, deconspirînd autorul care a traversat galeriile *Comediei*. Din unghiul unei asemenea interpretări, nici un personaj nu poate susține — răsturnînd faimoasa aserțiune a lui Flaubert — *Balzac sînt eu*. Pentru că identitatea constructorului se recompune din „imaginile acestei vieți sociale în care bătăile inimii sînt atît de bine reglementate încît cei ușuratici o învinuiesc de ră-

[145] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 55.
[146] Honoré de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, în *Études Analitiques II*, ed. Bouteron-Longnon, p. 207.

ceală“ [147]. În fond, creîndu-şi opera mimetică, Balzac rămîne fără chip. Cei pentru care romanul e copia materialului brut dinaintea şi dinafara enunţului narativ, sînt obligaţi de Balzac a recunoaşte că — „după ce cucerise lumea“ — „s-a personificat din nou“, dat fiindcă misiunea era „prea copleşitoare pentru un singur om“ [148]. Infinită ca realitatea însăşi, lumea *Comediei umane* are o amprentă balzaciană. Judecînd după propriile intenţii, de a lăsa posterităţii *cartea* unei vîrste dintr-o provincie a umanităţii, Balzac înfrînge timpul, zidit în „lucrare“. Iar marca originalităţii sale, neignorate vreodată, rezidă nu atît la nivelul unei secvenţe, cît al întregului. Abordînd un roman sau altul, cititorul observă lunecarea spre *summa*. Ierarhia *studiilor* şi *scenelor* reproduce înainte de toate mişcarea unei epoci, deci racordarea ficţiunii la conştiinţa de sine a unei anumite contemporaneităţi. E aceeaşi lunecare, imposibilitate de a opri clipa, resimţită de-a lungul secolului al XIX-lea [149], înscris încă de la naşterea sa romantică sub zodia istoricităţii. Evident, tentaţia nu a fost şi nu putea fi singulară. În devenirea romanului, balzaciană este plenara revărsare într-un *ocean — poemă fără sfîrşit* de vestigii, de mobile, de veşminte, de născociri, de opere de artă —, ocean în care spiritul veacului îşi întrupează *comedia*.

[147] Honoré de Balzac, *Căutarea absolutului*, în *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 8.

[148] Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, în *Opere*, vol. I, p. 334.

[149] Cf. Honoré de Balzac, *Banca Nucingen*, în *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 635.

6. SOCIOGONII ROMANEȘTI. DINAMICA SPAȚIILOR CONFLICTUALE

„Oricît ne-am reprezenta omul scos de sub influența lumii exterioare nu vom ajunge niciodată la noțiunea libertății în spațiu... Spre a ne putea închipui un om absolut liber, care să nu fie supus legii necesității, ar trebui să ni-l închipuim singur, în afară de spațiu, în afară de timp și independent de cauze".

LEV TOLSTOI, RĂZBOI ȘI PACE, EPILOG.

ÎN NUMEROASELE BĂTĂLII asupra romanului, susținute în epoca modernă din spatele unor armuri teoretice de o mare diversitate, miezul secolului al XIX-lea joacă un rol aparte. Pe de o parte, expansiunea construcțiilor românești din această vreme îi îndreptățește pe unii interpreți să extragă de aici un sistem de norme cu valabilitate atemporală. Academiștii disimulați în ultimele decenii sub măști violent experimentale îi au pe Balzac sau Flaubert pe masă. A proclama necesitatea unei distanțe între *om* și *obiect* — „Lucrurile sînt lucruri, omul nu este decît om" [1] — și a distruge pe această cale *antropomorfismul* vechiului roman reprezintă o experiență de lectură. În posteritatea romantismului, romanul evoluase în modalitățile de a exploata amintita distanță, așezîndu-și el mai întîi ochiul asupra lucrurilor „cu o insistență fără moliciune". Oceanul balzacian nu se născuse din ignorarea acestei separații. Dar spectatorii ocazionali, cei care ascultă de predilecție declamațiile înnoitoare, sînt tentați să califice ca academice tocmai afirmațiile cu profunzime istorică: „Acordarea unei atenții stăruitoare cadrului, în dramă sau în roman, este mai degrabă o caracteristică a romantismului sau a realismului (cu alte cuvinte a

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1964, p. 58.

secolului al XIX-lea), decît a întregii literaturi" [2]. Pe de altă parte, cei care meditează asupra devenirii genului constată că în romanele autentice cititorul se instalează ca într-un oraș: „ne amintim îndată o climă, un parfum special al orașului, un ton general al oamenilor și un ritm tipic de existență" [3]. Distincția dintre *romanul de acțiune* și *romanul de atmosferă* este teoretic falsă iar istoricește inutilă. Ca exemplu al „independenței pe care o are plăcerea romanescă față de tramă" e invocat *Lucien Leuwen* de Stendhal. Atmosfera nu depinde de dezarticularea aventurii. Enunțînd o constantă, faptul nu întîrzie să decupeze însă etape. Pentru că, în aceiași termeni, secolul al XIX-lea a creat romane de atmosferă fără a avea, prin vreun Proust al său, „un roman paralitic" [4]. De la Scott la Gautier, de la Stendhal la Dickens, de la Balzac la Tolstoi, de la Dostoievski la Zola, descripția rămîne o *ancilla* a narațiunii. Criteriul istoric este operant tocmai pentru că veacul trecut răspunde altfel decît zonele ce-l înconjoară.

Dispunînd de timp, romanul construiește un spațiu. Banalizat prin supralicitare, adevărul se aplică totuși nuanțat epocilor de roman. Într-o alternanță de planuri generale, e ușor de observat că secolul al XIX-lea, în momentele sale centrale, desemnează epuizarea resurselor emanînd din iluminism și, totodată, declanșarea unui proces romanesc din care, mai ales prin reacție, se va naște proza vîrstei noastre. Fără îndoială, această *dublă privire* a sa, imprimată în constituția narațiunii, nu șterge individualitățile și nici treptele intermediare ale alcătuirii și dezagregării. În ansamblu, veacul al XVIII-lea adusese în devenirea romanului o complicată și strălucitoare gramatică a timpilor epici, timpul evenimentelor narate și timpul de rostire a narațiunii. În structura romanului epistolar, un Richardson și un Laclos oferă o tablă

---

[2] René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., București, 1967, p. 292.

[3] José Ortega y Gasset, *Gînduri despre roman*, în *Meditații despre Don Quijote*, Editura Univers, București, 1973, p. 198.

[4] *Ibidem*, p. 198.

aproape completă a intersecțiilor celor două axe temporale [5]. Din mecanica temporală de factură lockiană se articulează, în cadrul romanului la persoana întîi, atît *shandysmul* lui Sterne cît și *fatalismul lui Jacques* din Diderot. Limitînd romanul la condiția ilimitată a poeziei [6], romanticii din zorii secolului al XIX-lea întrerup filiera. Meditînd asupra cursului vremii, noul roman de la 1800 e o oglindă a mișcărilor ciclice, topind în reverie disjuncția axelor narative. În mare, el prefațează o vîrstă romanescă dezinteresată de spectaculoasele sisteme întreruptive ale flxului relatării. Abia secolul al XX-lea, printr-un Proust sau un Joyce, va relua preocuparea pentru dialogul dintre cronologia evenimentelor și succesiunea actelor verbale. La un alt nivel, căci lui Locke i se substituie Bergson. Cum se explică îndelungata absență din viața romanului a atracției pentru articulațiile temporale ale ficțiunii, cu atît mai mult cu cît secolul al XIX-lea este acela care istorizează cu adevărat ficțiunea? Un motiv ar putea fi găsit chiar în acest orizont, prin trecerea de la teză la antiteză. Dar argumentul ar simplifica peste măsură, incapabil să cuprindă anvergura fenomenului. Romanul din stadiul balzacian renunță la jocul intersecțiilor temporale deoarece, în chip esențial, e lansat într-o altă direcție: *cucerirea spațiului.* Aici se configurează o absență a epocii luminilor. Oricîte spații — reale sau imaginare — străbate Robinson, Gulliver sau persanul lui Montesquieu, ele reprezintă liste de obiecte cu valoare numenală. Oricît stă Robinson în insulă, insula lui Defoe rămîne invizibilă cititorului. Șocul vizual care să necesite captarea și regruparea detaliilor lipsește. Ochiul naratorului din cealaltă vreme era instruit geometric. Nu este un paradox faptul că mulțimea voiajelor din romanul secolului al XVIII-lea a fost posibilă tocmai pentru că mișcarea personajelor și naratorilor era privată de repaosul descriptiv. Odată însă cu peisajistica rousseauiană, filon al artei romantice, situația se schimbă. Preumblările visătorilor sînt ritmate de percepția naturii cosmice, de detaliile care revelă ordinea obiectuală a universului. Narațiunea im-

[5] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea,* ed. cit., pp. 285—288, 384—391.

[6] Vezi pp. 22—24.

plică descripția cîmpurilor senzoriale, încetînd a mai avea, ca basmul, viteza gîndului. Destinele protagoniștilor sînt comensurate de „însuși trupul lor și de ceea ce-i înconjoară" [7]. Spațiul își dobîndește densitatea, invadat de o pluralitate obiectuală cu o funcție fundamentală în desfășurarea conflictelor. În sensul cel mai larg, spațiul romanesc devine în secolul al XIX-le un agent al narațiunii, un obstacol al cărui bloc material are rolul de *antagonist* în înaintarea eroilor. Spațiul temperează și dă valoare mișcării, deopotrivă a personajului și a naratorului. Dar, pentru aceasta, rețeaua de obiecte care-i dă ființă trebuie să aibă un statut independent; prin urmare, să primeze nu lumina care cade asupra lor, ci ele însele ca niște centre de iradiere. Geniul pictural, despre care Lessing spunea că le-a lipsit cu desăvîrșire evangheliștilor (chiar și în ipostazele tîrzii, voltairiene) [8], se exersează acum în planul exactității, al determinării precise de volume pînă la acoperirea *suprafeței portante* [9] a tablourilor. Lista numelor de obiecte se transformă într-un sistem de detalii viguros marcate. Înainte ca *lucrul exterior* să se ascundă în „subțirele chenar spiritual care împiedică a-i atinge vreodată direct materia" [10], există această prelungă fază în care romanul îi risipește *zona de evaporare*, dezvelindu-i corporalitatea printr-un contact direct. Așadar, romanul secolului al XIX-lea își construiește un spațiu al său. Iar primordialitatea spațializării e hiperbolizată de Balzac. Poate la nici un alt romancier al vremii nu transpare cu atîta claritate organizarea spațială a textelor, faptul că spațiul referențial — acela în care respiră personajele — determină ordinea *Comediei umane*.

Distinct în continuitatea epocilor românești, secolul al XIX-lea nu poate fi opus celorlalte ca un tot imuabil, el avînd o evoluție interioară. Funcțiile spațiale din romanul

[7] L. N. Tolstoi, *Război și pace*, E.L.U., București, 1961, vol. IV, p. 405.

[8] Cf. Lessing, *Laocoon*, în *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1958, vol. I, p. 217.

[9] Cf. Pierre Francastel, *Figura și locul*, Editura Univers, București, 1971, p. 178.

[10] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du coté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1928, p. 124.

romantic, precum și mutațiile imediate, au fost analizate, în capitolele precedente. S-a văzut rolul descrierilor peisajistice la Novalis, Sénancour sau Scott, al celor arhitecturale din Hugo sau Gautier, s-a înregistrat desacralizarea spațiului la Stendhal sau Thackeray. Galeriile balzaciene au fost, de asemenea, parcurse. Problema este acum de a stabili funcțiile spațiilor românești în primele decenii ale celei de a doua jumătăți a veacului, acolo unde resursele romantice — deși încă vii — sînt remodelate în numele realismului iar realismul — deși proaspăt enunțat — e supus unei contrareacții. Convingerea este că, de aici și din această perspectivă, se citesc, dincolo de individualități, pașii romanului, în ciuda diferențierilor de la un moment la altul, devenirea unitară a secolului. Firește, limitele temporale ale intervalului vor fi încălcate.

O sugestie despre răscrucea la care s-a ajuns poate fi receptată din juxtapunerea unor comentarii, semnate de Delacroix și Zola. În 1854, Delacroix notează în *Jurnal*: „un adevăr absolut poate să dea tocmai o impresie contrarie adevărului, cel puțin acestui adevăr relativ pe care trebuie să și-l propună arta“ [11]. Disjuncția dintre *absolut* și *relativ* în arta ca formă de cunoaștere trimite nu numai la imboldurile romantice, dar și la distincțiile de obîrșie kantiană — cognoscibilitatea și incognoscibilitatea lucrului în sine, frumusețe liberă și frumusețe aderentă. Or, acesta este terenul confruntării dintre intuiția romantică a realității și viziunea normată, ca și al aceleia — într-un plan estetic, atît de înălțat, încît rămîne fără efect asupra artei românești — dintre hegelieni și herbartieni. Dilema dintre conținutismul idealist și formalismul herbartian interesează mai mult istoria gîndirii [12], dar, evident, ceea ce se judecă este picturalitatea și regimul său de existență, coparticiparea sau nonparticiparea emoției în structura imaginii. Nu e greu de bănuit că Delacroix este adeptul însemnelor emoționale. Dispoziția adevărurilor relative — fie și prin exagerare — trebuie să tre-

[11] Eugène Delacroix, *Jurnal*, Editura Meridiane, București, 1977, vol. I, p. 262.

[12] Cf. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, Editura Univers, București, 1970, pp. 307—320.

zească afectul. Pentru cei care îi consideră pe romantici spirite pur libertare, sentinţa pare curioasă : „inteligenţa şi imaginaţia trebuie călăuzite“ [13]. Ghidare de la care romancierul-pictor nu poate să abdice. Din acest motiv, abundenţa de detalii din opera lui Balzac, inundînd textul, este reprobată, căci eclipsează sistemul (Balzac nu ne iartă de descriere [14]). Observaţie exactă : realismul se distanţează de romantism în măsura în care se pretinde *o artă fără artă* [15]. Iar organizarea spaţială de tip romantic era resimţită ca „artă“. În 1866, Zola, scriind despre *Realiştii la salon,* reflectează : „Vîntul bate în direcţia ştiinţei ; fără voia noastră sîntem împinşi spre studierea exactă a faptelor şi lucrurilor. De aceea, toate individualităţile puternice care se revelează, se afirmă în direcţia adevărului“ [16]. Din nou adevărul ; dar care adevăr ? Zola precizează. La un capăt, o interdicţie spre trecut : „bărbaţii au ca obligaţie să picteze realităţi“. Pictura viselor e pentru copilăria şi feminitatea romantică. La celălalt capăt, o interdicţie pentru urmaşi : realismul nu constă în alegerea unui subiect vulgar. Urîtul nu egalează adevărul, acesta din urmă fiind incomparabil „mai energic“. Sentinţa : „Pictează trandafiri, dar pictează-i vii, dacă vrei să te intitulezi realist“ [17]. Desigur, Zola a preferat să nu picteze trandafiri, dar remarca privitoare la urîtul convenţional e justă. Se adaugă însă în judecată un principiu, adus de „vîntul“ amintit : „O operă artistică e un colţ al creaţiei văzut printr-un temperament“. Dacă există adevăr, el este viu şi acesta depinde de temperamentul artistului. Or, realiştii, denunţînd subiectivitatea romantică, şi-au ascuns temperamentul, considerînd adevărul cu atît mai viu. Şi, pentru a ilustra independenţa lui, au recurs la obiectivarea *spaţiilor conflictuale,* în nici un chip expresii ale unor trăiri interioare. Deşi peste atitudinile romantice s-au suprapus predicaţiile zoliste, e clar că asistăm la o reîntoarcere în punctul de ple-

[13] Eugène Delacroix, *op. cit.*, vol. I, p. 262.
[14] *Ibidem,* vol. II, p. 231.
[15] Vezi p. 221.
[16] Émile Zola, *Saloanele mele,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 67.
[17] *Ibidem,* p. 70.

care. Închizîndu-se, cercul trasează hotarele intervalului analizat cu precădere în acest capitol. Venind dinspre romantism, e important de știut cum își construiește romanul cîmpurile vizuale, exacte în detalii și fidele față de ansamblul realității fără a-i da cititorului impresia că îi orientează privirea. Acest prim sens urmează cursul faptelor literare ; cel de al doilea aparține retrospectivei. Venind dinspre naturalism, trebuie văzut cum își fondează realiștii spațiul romanesc, fără ca abaterile de la neutralitatea ideală să iasă din logica lucrurilor, deconspirînd „temperamentul" creator. Cu alte cuvinte, la intersecția sensurilor, cum izbutește oglinda romanescă, decăzînd cu bună știință de la altitudinea poematică, să reflecte, mai mult decît un „colț al creației", creația însăși.

Interpretările mai noi descoperă în epocă un conglomerat de idei, care legitimează totuși unele dominante. Dintre acestea, încercarea de a fonda o nouă *școală a privirii* stă în centrul atenției generale. În cuvîntul înainte la *Histoire de la littérature anglaise* (*Istoria literaturii engleze* — 1864), H. Taine afirmă că autenticitatea este un soi de rocă adînc înfiptă în pămînt, făcînd legătura între exterior și lăuntric, vizibil și invizibil. „Omul trupesc și vizibil e doar un indiciu cu ajutorul căruia trebuie să studiem omul invizibil și lăuntric" [18]. Cunoscînd indivizi, „ochiul minții" pătrunde în zona unor moduri generale de a gîndi și simți. Taine salută ceea ce Delacroix considera la Balzac redondant (descrierea vestimentară sau a cadrului de existență repeta determinantele caracterologice). Spațiul vizibilității se conturează la întîlnirea dintre *omul exterior* și *cadru*. Dincolo de el, se desfășoară un spațiu secund — *„lumea subterană"*. Față de romantici, diferența esențială constă în inversarea punctului de plecare. Novalis vorbea de reprezentarea profetică a eului, Taine invocă subterana. Sublinierea a avut mai multe scopuri. Cîteva dintre ele vor fi relevate imediat, în paginile ulterioare. Asupra altora — cum este acela de a semnala motivația pe care o are frecvența „subteranei" în analiza pro-

[18] Hippolyte Taine, *Introducere* la *Istoria literaturii engleze*, în *Pagini de critică*, E.L.U., București, 1965, p. 251.

zei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — studiul nu va reveni. În fine, scopul de căpătîi a fost de a arăta că, în mentalitatea vremii, relaţiile om-obiect presupun două nivele. Se constată, pe bună dreptate, tratamentul dublu al cadrului în relaţie cu personajul : *cadrul neutru al acţiunii* („informînd cititorul despre străzile, restaurantele, casele din Parisul lui Balzac ori Londra lui Dickens") şi *cadrul poetic al acţiunii* (obiectele devenind simboluri, ca la Dickens, Verga şi mai ales Dostoievski) [19]. Rezolvarea e de ordin teoretic : există un *cadru metonimic* şi un *cadru metaforic.* [20] Istoriceşte, situaţia e însă mai complicată. Căci, neutralitatea unuia poate să fie şi simbolică, după cum poeticitatea celuilalt se poate justifica metonimic. Această joncţiune este adecvată momentului, de aici pornind Dostoievski [21].

Un prim exemplu — care deschide în capitolul de faţă comentariile din apropierea textelor — îl oferă Eugène Fromentin. Romanul său *Dominique* (1862) e înconjurat de o îndelungată exersare în domeniul picturii şi al criticii de artă. Reputaţia i-o aduce mai degrabă *Les Maîtres d'autrefois* (*Maeştrii de altădată* — 1876), pagini interpretative care l-au entuziasmat pe Flaubert, decît opera literară. Socotit de obicei un roman confesiune, captînd reverberaţiile iscate de trăirea romantică a cuplului imposibil (Dominique şi Madeleine), din povestea lui Dominique de Bray se pierde din vedere strategia picturală. Evenimentele narate sînt spaţializate romantic, peisajele fiind ecouri ale stărilor interioare. De la distanţa evocării, de acolo de unde Fromentin se vede eliberat din reduta romantică, acestea apar ca tablouri, ca opere de artă. Scenele care organizează amintirea idilei sînt totodată o rememorare a cîmpurilor vizuale de factură romantică. Naratorul este un estet, conştient de scurgerea timpului ; cadrul poetic rezultă dintr-o preluare metonimică, preluare care îl neutralizează. La Fromentin, caz singular în secolul al XIX-lea, universul obiectual — ca stimul al memoriei — are un statut estetic, precedînd *Căutarea timpului*

[19] Cf. Sorin Alexandrescu, *Retorica romanului realist*, în *Romanul realist în secolul al XIX-ea*, ed. cit., p. 131.

[20] Cf. René Wellek şi Austin Warren, *op. cit.*, p. 292.

[21] Vezi pp. 410—411.

pierdut al lui Proust. Dar sensurile, prin raportare la epocă, sînt altele. Într-o vreme de exuberanță a „fiziologiilor" (fiziologia artei, a literaturii, a geniului, a liricii), cînd viața ajunge să mascheze opera" [22], Fromentin nu mai are de ce să-și deghizeze confesiunea. Introspecția este în fond analiza unui stadiu de artă. În acest focar al privirii își așează *Dominique* cititorul, sprijinindu-l în maniera romanelor pedagogice prin dialogul dintre Olivier, zeu căzut în neant de tipul lui Ortis, și Augustin, spirit imun la idealizare.

Soluția lui Fromentin era radicală, depășind ceea ce, cu cîteva decenii mai înainte, făcuse Gautier în *Domnișoara de Maupin*. În *Dominique*, autorul este un spectator care descoperă în tablourile sale transformarea operei de artă în natură. Într-adevăr, prin întoarcerea în trecut, o artă pierdută, dar romanul, în general, nu putea merge pe această cale. Misiunea estetică pe care și-o asumă este de a deschide ferestrele spre realitate, ignorîndu-i ficțiunii aparența de artă. Încît, anii anteriori ai „bătăliei realiste" consemnează încetățenirea altor modalități de construire a spațiilor romanești. Printr-o presiune de sistem de mai veche durată, la care participă și romanul picaresc sau romanul negru, scena conflictuală se strămută în *abisul social* [23].

Pasul decisiv în această direcție este atribuit lui Eugène Sue. Nu atît prin valoare, cît prin faptul că stîrnește o modă europeană. *Les Mistères de Paris* (*Misterele Parisului* — 1842) reprezintă doar primul său roman de succes. După ce navigase la propriu și la figurat, pe mare dar și pe întinderile romanului istoric, Sue se vede promotorul unui tip de roman, clasat de posteritate cînd în genul aventurilor, cînd în cel polițist [24]. Mare foiletonist, el are un debit narativ care nu-i permite răgazul unor decantări sau preschimbări de manieră. Cauză pentru care *Juif errant* (*Evreul rătăcitor* — 1844—1845), *Les Mistères du peuple ou Histoire d'une famille de*

---

[22] Cf. Paul Zarifopol, *Incercări de precizie literară*, în *Pentru arta literară*, Editura Minerva, București, 1971, vol. I, pp. 237—240.

[23] Cf. Émile Bouvier, *La Bataille réaliste (1844—1857)*, Fontemoing & Cie Éditeurs, Paris, f. a., p. 351.

[24] Cf. Fereydoun Hoveyda, *Histoire du roman policier*, Les Éditions du Pavillon, Paris, 1965, p. 52.

prolétaires à travers les ages (*Misterele poporului sau Istoria unei familii de proletari de-a lungul epocilor* — 1849—1857) nu reeditează faima primelor *Mistere*. Acestea însă „răstoarnă Franța" [25], dîndu-i posibilitatea autorului de a concura — o vreme — reputația lui Balzac. În ce constă noutatea lui Sue ?

Ca mulți alți manufacturieri, Sue operează fără un complex de inferioritate o simplificare în stilul arhitectural ilustrat de ficțiunea istorică. Evenimentele sînt precis datate (*Misterele* încep la 13 decembrie 1838), răpind cititorului orice îndoială în ceea ce privește distanța minimă pe care o înfruntă relatarea. Dezistorizarea — obligatorie după moda scottiană și după propriile ratări — are o triplă finalitate. Labirintul de străzi întunecate dintre Palatul de Justiție și Notre-Dame nu ține de trecutul îndepărtat al Parisului. O curte a miracolelor, asemănătoare celei din *Notre-Dame de Paris* al lui Hugo, poate fi străbătută în prezent. Din acest abis, stratificarea etajelor social își relevă esențele apăsătoare. Un asemenea *proscenium* al lucidității naratorului și al violenței personajelor este prezent și în romanul picaresc sau, melodramatizat, la Dickens. Contrar așteptărilor, prăbușirea în subterană — Fleure-de-Marie este, fără să știe, o aristocrată — nu paralizează acțiunea personajelor, ci îi sporește energia. Întunericul spațial este premisa unor aventuri, în a căror aglomerație Sue se descurcă cu o abilitate egalată numai de un Dumas. Organizarea spațială accelerează ritmul narativ, ceea ce permite *Misterelor* să deseneze o traiectorie meteorică. Înainte de a se stinge, Fleure-de-Marie (redevenită prințesa Amélie) traversează mediile aristocratice. Alături de nobili cu nume tot atît de alambicate ca și ale locuitorilor subteranei — cum este prințul Henri d'Herkauzen-Oldenzaal (unde este Voltaire cu baronul său de Thunder-tentronckh !) — cititorul îl întîlnește pe Liszt, a cărui partitură e interpretată de un mare duce „în maniera cea mai grațioasă" [26]. În fine, dezistorizarea are un scop pe care

[25] Paul Guth, *Histoire de la littérature française*, vol. II : *Des orages romantiques à la Grande Guerre*, Fayard, Paris, 1967, p. 296.
[26] Eugène Sue, *Les Mistères de Paris*, Éditions Baudelaire, Paris, 1965, vol. III, p. 538.

și-l asumă chiar autorul. El înfățișează contemporanului său stadiul actual al ordinii sociale, atrăgînd atenția asupra celor uitați de dreptate, de milă, de orice simpatie. Odată cu trecerea timpului, intenția cîștigă în claritate iar în *Evreul rătăcitor* Sue recunoaște că „pictează înspăimîntătoarele consecințe" suportate de cei care, „destinați tuturor privațiunilor, tuturor mizeriilor, tuturor durerilor, suferă în tăcere, nereclamînd decît *dreptul la muncă*" [27].

Misterele, ca și romanele ce-i succed, constituie un roman negru al actualității. Meditînd la „organizarea muncii" și la drepturile „clasei muncitoare", deci în termeni de economie politică, Sue își configurează spațiul romanesc după tiparul misterelor medievale, al unui *Coliseus sive Theatrum* [28]. În orbita scenei este atras întregul univers ; subterana este doar un proscenium al accesului în ficțiune. Dar un prim-plan esențial, întrucît de aici actorii se adresează direct spectatorilor. Teatrul rotund al Evului mediu nu mai solicita la vremea aceea un efect erudit. Cultul pentru Shakespeare, atît de constant încă din secolul al XVIII-lea, evidențiase acest mod de structurare a *decorului*. Apoi, un eseu despre *Originile teatrului modern* al lui Magnin trezise un oarecare interes [29]. E demn de observat că aici se face o distincție care îl preocupă la culme și pe Sue. Imaginația are două facultăți „noi" : una, dispunînd de „ochi ca organ a impresiilor prime, obținînd *sensul pitoresc* ; a doua, „ajutîndu-se mai mult de ureche decît de ochi", traduce în sonuri clare „armonia neîncetată care cîntă în surdină în lăuntrul nostru", obținînd *sensul muzical* [30]. Fără îndoială, concentricitatea decorurilor din *Mistere* vizează pitorescul. Labirintul din acest roman nu este decît o variantă. În *Evreul rătăcitor*, Sue își plasează focarul privirii în calota nordică, extremitate unde

---

[27] Eugène Sue, *Juif errant*, Société typographique Belge, Bruxelles, 1844, vol. I, pp. 1—2.

[28] Cf. Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, 1973, pp. 103—108.

[29] Cf. Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, E. Dentu, Éditeur, Paris, 1863, vol. II, pp. 454—455.

[30] *Ibidem*, p. 456.

lumile se întîlnesc. Spre deosebire de *Frankenstein* al lui Marry Shelley [31], unde eroul se pierdea în zonele glaciale, Sue descinde de aici în „luna octombrie a lui 1831", deci în spaţiul profan. Un centru asemănător există în *Misterele poporului,* sub forma încăperii misterioase în care se reculeg piese relevînd întreaga istorie a Franţei. Dar toate aceste spaţii sînt, deopotrivă, cutii de rezonanţă. Construindu-şi teatrul, romancierul acordă o mare importanţă registrului sonor. Faptul este atestat nu numai de extinderea dialogurilor, ci şi de opoziţia dintre muzicalitatea lui Liszt şi asprimea argoului care indică polii existenţei sociale.

După Sue, în Europa literară a secolului *Misterele* se instituie într-o titulatură la fel de frecventă cum fusese altădată aceea de „istorie". Panzani scrie *I Misteri di Firenze,* Mastriani *I Misteri di Napoli,* Strafforello *I Misteri di Roma contemporanea* etc. [32] În aceeaşi perioadă, peninsula iberică posedă prin Treserra *Los Misterios del Saladero (1860)* [33]. Mai toate oraşele sau capitalele continentale rîvnesc, aşezîndu-şi numele alături de *Mistere,* să dobîndească o demnitate romanescă. Din Sue erau reţinute cîteva elemente de construcţie, cel mai pregnant fiind acela de organizare a scenei conflictuale ca *spaţiu al surprizei.* Misterele indicau situarea personajelor într-o arie a identităţilor contestate, a întîlnirilor imprevizibile, într-o penumbră a edificiului social unde aventura se preschimbă într-un regim comun de viaţă. Seducţia venea din faptul că, deşi privită de jos, ordinea nu era contestată, ci pur şi simplu se aducea „un pic de fantezie în existenţă" [34]. Acestea sînt datele care conduc la apariţia, aproape simultană, a *Misterelor din Bucureşti* (1862) de Ioan M. Bujoreanu şi a *Misterelor Bucureştilor* (1862—1864) de G. Baronzi. Modelul era prea încăpător iar titlul prea atractiv pentru ca suprapunerea să trebuiască evitată. La Bujoreanu, povestea celor două călugăriţe (Nodreanca şi Brunesasca), începută în bufetul de la şosea (variantă a tavernei

[31] Vezi pp. 165—168.
[32] Cf. Gino Raya, *Il Romanzo,* ed. cit., pp. 221—222.
[33] Cf. Iris M. Zavala, op. cit., p. 87.
[34] Louis Hautecour, *Littérature et peinture en France du XVIIe siècle au XXe siècle,* Armand Colin, Paris, 1963, p. 61.

pariziene unde Sue își obligă protagoniștii să-și facă „memoriile") și urmată de alte narațiuni din afara Bucureștiului (frații Lungeanu, cuplu narator-ascultător, pleacă la moșie), este coloana de susținere a unor răsturnări de situații, de o aglomerare care sufocă cititorul. Deși sfîrșesc sumbru, acestea sînt mînuite după legea comediei. În *Mistere*, Baronzi optează pentru pretextul copiilor pierduți (Antistela nu știe nimic despre Amlet și Telma, vezi Rodolphe al lui Sue față de Amélie), ceea ce permite o succesiune de imbroglio-uri, nu însă fără a trece pe la Taraba Mirei, o cîrciumoară de la bariera orașului. Indiferent de nume, *orașul* este un teatru rotund, plasînd spectatorul la echidistanță de culisele care-l încercuiesc — guri deschise pe unde pătrunde aventura.

La mijlocul secolului al XIX-lea, în ciuda faptului că unii romantici continuau să scrie (Victor Hugo îmbătrînește odată cu veacul), dilemele artei românești de la începuturi intraseră în eclipsă. Încît nu mai este atît vorba de o distanțare de romantism, cît de o remodelare și o nouă prizăa materiei epice, vremelnic dezlănțuită sub auspiciile curentului. Scott sau Vigny au devenit foarte repede străvechi. Mai mult, cînd se remarcă influența unui Sue asupra *Mizerabililor* de Hugo [35], faptul — deși real — apare ca un anacronism. Istorismul de tip vechi intră într-un fund de sac: alergătura lui Sue prin subterană — iertat fie termenul — pare romantică dar, atunci cînd se transmite la Hugo, ea denotă o influență realistă. Autorul lui *Notre-Dame de Paris*, chiar dacă revine în atenția generală, nu mai crează o epocă sau cel puțin o epocă de roman. Conturile raportării la romantism s-au închis. Ca dovadă, mișcarea contrapunctică — analizată la Stendhal sau Dickens — își diminuează energia. De acum, coincidențele sau similitudinile derivă nu din prelungirea unor date genetice, ci din condiția de totdeauna a ficțiunii. Preluată, istoricitatea fondează o spațialitate profundă care permite, la nivelul epocii de roman, evidențierea distanței deja parcurse (deci a *succesiunii*), iar, în interiorul operelor, semnalarea ecart-ului împiedicînd contaminarea ele-

[35] Cf. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, *Littérature française*, Larousse, Paris, 1968, vol. II, pp. 99—100.

mentelor în *simultaneitate*. Este aici o caracteristică a gîndirii moderne[36], din plin însă relevată de devenirea genului de acum o sută de ani.

Motivația realistă a spațiilor conflictuale utilizează un sistem de criterii original. Desigur, luate fiecare în parte, acestea își găsesc o valabilitate în anterioritate sau posteritate, dar ansamblul rămîne irepetabil. Dezvăluirea e cu atît mai necesară, cu cît distrugerea lui din interior va explica în bună măsură stadiul „fin de siècle". Prin urmare, descrierea ascendențelor și a descendențelor e strict fragmentară. Din referințele la *Dominique* și *Misterele Parisului* se pot desprinde unele concluzii. Mai întîi, faptul că izolarea cadrului *metonimic* de cel *metaforic*, perfect justificabilă din punct de vedere teoretic, este relativă în demersul critic. Universul obiectual trăiește și prin aparența de realitate, cît și prin atributele simbolice. Dificultatea în a distinge cu orice preț este amplificată de permanenta raportare a romanului la convențiile literare, în curs de dezagregare sau în curs de cristalizare. Ținîndu-se seama că cele două cazuri sînt atît de disparate, trebuie acceptat că fenomenul nu este deloc rar. Sesizarea unora sau a celorlalte funcții depinde de orizontul lecturii, după cum romanul este desprins sau inclus într-un peisaj romanesc. Cît privește rolul *neutral* sau cel *catalitic* al cadrului, aceasta se poate înțelege doar în relație cu triada personaj-narator-cititor. Iar diagnosticul nu este, cel mai adesea, unic. Astfel, dacă pentru personaj ambianța materială poate fi neutrală, pentru narator ea este un factor care stimulează sau limitează mișcarea eroului. În măsura în care una sau alta din valori precumpănește în conștiința autorului, cititorului i se oferă o anumită imagine despre *funcția motrice*[37]. Dimpotrivă, există posibilitatea ca neutralitatea să transpară în ochii naratorului, în vreme ce personajului nimic din spațiul său de acțiune nu-i rămîne indiferent. Constatînd dublul registru, receptorul e obligat să perceapă contrastele

[36] Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 346—351.

[37] Cf. Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, A. G. Nizet, Paris, 1966, pp. 88—89.

pe care le învinge *funcția fabulatorie*. Un tablou al tuturor intersecțiilor cu putință va interesa cu siguranță pe „grămă-dicii" prozei. Aici, tabloul este istorizat, cuprinzînd doar acele puncte tari pentru secolul al XIX-lea. Orice epocă de roman operează o selecție, durînd atîta timp cît asigură convergența operelor. Iar criteriile de edificare a spațiilor conflictuale (îmbinare a funcțiilor motrice și fabulatorii), operante la această vîrstă, sînt stabile. În raport cu personajul, cadrul dezvoltă sau reprimă acțiunea, fiind un mediu favorabil sau ostil. Neutralitatea rezultă din suprapunerea sensurilor. În raport cu naratorul, variantele mediului sînt distribuite pe axa de la natural la artificial. Pe linii rousseauiene sau anti-rousseauiene (cum este situația lui Balzac [38]), aceștia sînt polii judecății morale, perspectiva din care actele umane devin moravuri. La acest nivel, voința de a acționa sau de a nu acționa a protagoniștilor și permeabilitatea sau închiderea mediilor pun în cumpănă valabilitatea contractului social. În raport cu cititorul, relatarea faptelor de pe cele două trepte intermediare este fie simpatetică, fie rece, distanțată. Pentru a declanșa efectul realului, raza privirii trebuie să treacă prin aceste inele.

Abia din unghiul unității se relevă diversitatea. O diversitate căreia opțiunile unor romancieri din arii literare deosebite — deci din afara unei presiunii globale — îi răpesc aparența de haos. Selectivitatea pentru un cadru al luptei dintre contrarii, plasat în cercul închis al vieții sociale, conduce la Elizabeth Gaskell la dimensionarea unui *spațiu al confruntării*. Contrariile nu derivă din ordinea cosmică, evadarea reconfortantă în natură este o soluție literaricește uitată. În *Mary Barton* (1848), *orașul* (Manchester) reprezintă oglinda, între ale cărei hotare e absorbită conflagrația dintre cei care susțin și cei care contestă contractul social. Se știe, romanul este un ecou al mișcării chartiste, cu efecte asupra multora dintre scriitorii victorieni. Absentînd orice putință de ieșire, căci scena nu are culise, lupta este mesianică. Izbăvirea — romanul trebuie să tindă spre un ideal moral — o

[38] Vezi pp. 322—323.

aduce iubirea lui Mary pentru Wilson, victorie sufletească a obiditilor. Luînd idila ca tramă narativă, romanul calculează ostilitatea spațiului față de legea basmului. Neutralitatea perspectivei este tot atît de irealizabilă, ca și indiferența mediului. Atitudinea este specifică Elizabethei Glaskell ; și atunci cînd, în *Cranford* (1851—1853), recurge la un spațiu parodic al confruntării, al unor adversități provinciale de tip monden, tentația ei e de a suspenda în gol scena conflictuală. Or, închiderea nu poate fi în vreun fel neutrală. Aflat sub stăpînirea amazoanelor (sub masca epopeică se văd umilele provinciale), Cranfordul se simte amenințat de orice nou venit. Ar putea spune adevărului pe nume, ceea ce ar strica normalitatea din insula cranfordienilor. Ei au un cult al eufemismului, căruia Gaskell îi zice *esprit du corps,* dublă ipocrizie insulară supărătoare pentru un Balzac, un deceniu mai înainte. Irespectuos, un străin — căpitanul Brown — are îndrăzneala să proclame valoarea lui *Pickwick,* fapt care îi întîrzie acceptarea din partea amazoanelor, adepte ale lui Samuel Johnson. De altfel, chiar naratoarea își notează regretul „de a rămîne izolată și lipsită de posibilitatea de a primi vreo veste despre simpaticul orășel“ [39]. Conștientă că închiderea scenei amenință perspectiva auctorială, Gaskell ia loc „printre dragele sale prietene“, ca personaj secundar care asistă la zbuciumul protagoniștilor. Această viziune din apropiere, cu focarul în spațiul ficțiunii, e deprinsă de la Emily Brontë și, dat fiind rolul ei de disimulare a omniscienței, va reapare în *Demonii* lui Dostoievski [40]. În *Mary Barton* sau în *Cranford,* ea corespunde însă unui efort particular. Evitînd panoramele și privind de aproape obiectele, Elizabeth Gaskell încearcă să-și convingă cititorul că lui îi revine montarea ansamblului, dobîndirea distanțării. Autorul, ca „pictor miniaturist“ [41], nu a intenționat să-i altereze luciditatea, el operînd cu amănunte. E un mod de a spune că

[39] Elizabeth Gaskell, *Cranford,* Editura Univers, București, 1970, p. 109.

[40] Vezi pp. 416—417

[41] David Cecil, *Early Victorian Novelists. Essay in revaluation,* Collins The Fontana Library, London-Glasgow, 1966, p. 159.

acea „secondary Imagination", la care medita Coleridge [42], nu este implicată în determinarea spațiului, impunîndu-i cumva vreo ordine ideală. Complicată manevră, dar singura în stare să imprime textului o motivație realistă.

Operațiunea pentru un cadru al dezvoltării armonice, configurat ca un *spațiu vegetal întredeschis*, prinde glas în *Nachsommer* (*Vara tîrzie* — 1857) de Adalbert Stifter. Seducția exercitată de spectacolul naturii, în care ochiul minții descoperă ierarhia regnurilor și așează omenescul, pare a-l situa pe romancierul austriac în vecinătatea imediată a elanurilor românești de la începutul veacului — fie în latura goetheeană a operelor despre *Wilhelm Meister*, fie în tabăra preumblărilor prin infinit a romanticilor. Oricum, departe de desacralizarea spațială care caracteriza momentul. Și totuși, Stifter nu este deloc străin — cum se va vedea — de vremea lui Flaubert. Pentru că, oricît admiră sublimul pădurii gotice, el își introduce personajele într-un peisaj umanizat. Dacă misiunea scriitorului — spune Stifter într-un articol din 1848 — constă în a descrie destinul umanității, scena conflictuală trebuie organizată „într-un spațiu mic și într-un timp mic" [43]. Privirea sa circumscrie infinitul, concentrînd pulsul fertilității într-o *grădină*. La Stifter, natura, prelungită dincolo de zare, devine un *hortus conclusus*. Acest spațiu precis delimitat, dar nu închis căci nu interzice accesul, „implică simțul raporturilor și al comparației ca și măsurarea, pe care se întemeiază știința" [44]. În *Vara tîrzie*, roman la persoana întîi, Heinrich Drendorf — un alt Heinrich cel verde care își descrie procesul de formare — descoperă Casa trandafirilor (*Rosenhaus*) a baronului von Risach. Teritoriu al inițierii, unde ciclurile florale desemnează *curba vieții*, casa îi relevă naratorului-personaj că natura și arta sînt — după

[42] Coleridge, *Biographia Literaria*, Clarendon Press, Oxford, 1907, vol. I, p. 202.

[43] Stifter, *Über Stand und Würde des Schriftstellers*, în *Werke*, Verlag „Das Bergland Buch", Salzburg-Stuttgart, f. a., vol. II, p. 930.

[44] Cf. Kenneth Clark, *Arta peisajului*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 21.

expresia lui Goethe — simfonice [45]. De aceea, din pămîntul ei poate răsări o marmoră — „albul cel mai pur, trandafiriu și samaniu într-o mică și încîntătoare îmbinare" [46]. Cu funcții simbolice, acest paradis terestru este desenat cu o insistență descriptivă care conferă suprafeței poliobiectuale o valoare în sine. Într-un *Bildungsroman*, cel puțin într-unul de factură tradițională, abundența detaliilor era nenecesară, abătînd atenția de la faptele formative. Dar memoria lui Heinrich este inepuizabilă tocmai în planul vizualității. Casa părintească, de obicei o sumară localizare, devine un univers plin, invadat de particole. În chip firesc, accentul se deplasează de la evocarea evenimentelor și a actelor protagonistului asupra personajelor secundare și a expresiei lor spațiale. Este un fenomen de convergență cu *Bîlciul deșertăciunilor* de Thackeray dar și cu *Educația sentimentală* a lui Flaubert [47]. „Grădina", scenă retrasă în care se reculege naratorul, solicită puterea de pătrundere a privirii, mărindu-i totodată capacitatea de absorbție. Pe axa temporală, ei îi corespunde acel *nach Sommer*, epilog al unor anotimpuri de actiune. Începe răgazul solar, pregătind o altă înflorire. Din acest motiv, Stifter, spațiul vegetal nu poate fi decît întredeschis; închiderea ar însemna o anulare a timpului, deschiderea ar distruge măsura, ritmul. El denotă un amurg al naturii în civilizație. Cînd abordează în *Witiko* (1865) romanul istoric, Stifter nu face decît să inverseze relația. În secolul al XII-lea, imperiul naturii este dizlocat de eroul civilizator. Oricum, intersecția sau, mai corect, includerea reciprocă rămîne specifică lui Stifter, nefiind de mirare că un Nietzsche și-a manifestat entuziasmul [48].

Ostil sau favorabil personajului, vidat sau densificat de natură, spațiul conflictual concentrează punctele de reper din unghiul cărora se analizează mișcarea narativă. Aparenta sa

---

[45] Cf. Goethe, *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, Editura Univers, București, 1972, p. 136.

[46] Stifter, *Nachsommer*, în *Werke*, ed. cit., vol. II, p. 359.

[47] Cf. Günther Müller, *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p. 562.

[48] Cf. Hertha Perez, *Tradiție și inovație în romanul german*, Editura Junimea, Iași, 1974, p. 181.

imobilitate se răsfrînge asupra agenților, dilatînd distanța de la intenție la realizarea sau irealizarea actului. Temperată prin spațializarea evenimentelor, narațiunea devine o confluență a motivațiilor exterioare și interioare. Segmentele descriptive, indiferent de zona aleasă, marchează imixtiunea romancierului în dezvoltarea ficțiunii. Departe de a altera efectul realului, aceasta limitează libertatea auctorială. Suprapunîndu-și privirea razei de vizibilitate a personajului, împrumutîndu-i măsura, ubicuitatea se transformă într-o imposibilitate. Înaintînd, relatarea întîmpină aceleași obstacole ca și evenimentele relatate. Narațiunea pornește de la situarea în interiorul unui cadru, acolo unde autorul îl introduce pe cititor prin indicații regizorale. Ieșirea din scena optică se traduce printr-un salt într-o altă ambianță. Fapt curios, romancierilor din secolul al XIX-lea și, în special, realiștilor din această vreme li s-a atribuit o *focalizare zero* [49]. Ei văd, știu și rostesc totul, epuizînd realitatea de la o altitudine care asigură transparența lumii și a textului. Ca exemplu suprem, e invocat Balzac. O supoziție, infirmată la prima lectură! De la dispariția [illegible] nu-și mai putea anexa realitatea din triunghiul unui eu absolut. Astfel, în *Banca Nucingen,* autorul nu face altceva decît să înregistreze ceea ce narează alții („știți prea bine cît de subțiri sînt pereții de scînduri", pretextează autorul, „totdeauna e cineva alături", conchide naratorul [50]). Se ajunge în devenirea romanului la o adevărată *unitate de loc,* privind deopotrivă personajul, naratorul și cititorul. Suport al unor episoade și verigă de legătură în discontinuitatea relatării, *ambianța* scoate în lumină atît *logica faptelor,* cît și *logica textului.* Chiar dacă strică liniștea unor clasificări, romancierul veacului trebuie coborît de pe piedestalul pe care nu a urcat decît în ochii posterității.

La Wilhelm Raabe, în *Die Chronik der Sperlingsgasse* (*Cronica Uliței vrăbiilor* — 1857), strada berlineză este un

---

[49] Cf. Michel Patillon, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction,* Éditions Fernand Nathan, 1974, pp. 76—78.

[50] Honoré de Balzac, *Banca Nucingen,* în *Opere,* ed. cit., vol. V, p. 605 și 690.

spațiu de observație. La răscrucea axelor lumii, scena — în care naratorul însuși locuiește — încercuiește destinele personajelor, făcîndu-le să se întîlnească și, odată cu trecerea timpului, să se sedimenteze. Văzută din proximitate, ea este un coridor care, permeabil la sensurile generale și însemnat în materialitatea sa de scurgerea vremii, este suficient ca teatru de acțiune a personajelor iar, pentru autor, ca teatru al lumii. Cronica este o pînză țesută de un fir care, relaționînd trecutul de prezent, trece de la un punct la altul al ramei spațiale. Locurile, în măsura în care privirea le decupează, aducîndu-le în prim plan, își dezvăluie propria memorie. Adîncimea temporală a spațiului îl îndemna, desigur, pe Raabe să abordeze genul istoric. Cu atît mai mult cu cît cea de a doua jumătate a secolului — printr-un Heinrich Laube cu *Der deutsche Krieg* (*Războiul german* — 1865—1869) sau un Gustav Freytag cu *Die Ahnen* (*Strămoșii* — 1872—1880) — nu este mai sărac reprezentată în spațiul german de asemenea producțiuni, comparativ cu momentul romantic. Dar redimensionarea spațiului ducea inevitabil la o înnoire. În *Das Odfeld* (*Paragina* — 1889), relatarea inspirată de războiul de șapte ani, Raabe construiește ca și în *Cronică* o scenă centrală a confruntării, un decor circular pe tiparul epopeic al *Iliadei*. După Borodino din *Război și pace* al lui Tolstoi, faptul în sine nu mai era o noutate, dar la Raabe se va constata încă o dată evoluția de la stadiul lui Scott la un nou topos istoric [51]. Între personaj și spațiu se stabilește o relație de dependență pe care naratorul nu o mai poate ignora. Desigur, e vorba nu de apartenența lui la un peisaj genetic, căci aceasta funcționa și la Scott, spre exemplu, ci de instalarea lui în nucleul de unde se percepe depărtarea variabilă a obiectelor. Proximitatea permite naratorului cele mai felurite comportamente. În *Wuthering Heights* (*La răscruce de vînturi* — 1847), Emily Brontë, în ipostaza de personaj secundar, beneficiază de ea pentru a-și obiectiva comentariul,

[51] Cf. Walther Killy, *Wilhelm Raabe. Das Odfeld*, în *Der deutsche Roman, Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, hrsg. von Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düseldorf, 1965, vol. II, p. 138.

„dramatizîndu-l ca decor sau simbol“ [52]. Or, lectura simbolică a spațiului se răsfrînge și asupra statutului personajelor principale. Comuniunea om-natură, sesizată de obicei doar la nivelul superficial, echivalează termenii în profunzime. Catherine și Heathcliff exultă — dincolo de datele individualității, de altminteri puternic conturate — două principii ale existenței. De la această minimă distanță, spațiul șochează cititorul (ajunge și el aici, sub chipul „noului venit“ Lockwood) și se instituie ca o ambianță enigmatică, solicitînd o interpretare care însă nu poate depăși ambiguitatea. Infinitul mic pe care îl căuta un Stifter o preocupă și pe George Eliot. La ea se numește „pictura de cerneală“, aptă să sugereze vaste imagini. Animată de predispoziții balzaciene, romanciera își așează scenele fie la țară — *Adam Bede* (1859), *The Mill on the Floss* (*Moara de pe Floss* — 1860) sau *Silas Marner* (1863) — fie într-o urbe imaginară — *Middlemarch* (1871—1872). Simplele sale povestiri (afectare intențională, preluată și de Henry James) nu caută să reproducă perfect lumea ; cititorul nu este amenințat să se trezească în ficțiune cu dorința de a-și îndeplini munca zilnică. În *Adam Bebe*, unde figurează aceste profesiuni de credință, George Eliot își reprimă orice vocație de „romancier deștept“ și, reclamînd imperfecțiunea sticlei din „oglinda minții“ [53], moralizează. Speranța ei, cînd pune la cale drame erotice (*Adam Bede*), fraterne (*Moara de pe Floss*) sau matrimoniale *Middlemarch*), este că ceva poate să fie plăcut fără să fie frumos. În picăturile sale de cerneală nu intră eroi „pitorești sau romantici“ (întoarcere la sinonimia specifică veacului al XVIII-lea !), ceea ce le sporește verosimilitatea. Reînvierea umilului ca un criteriu al realității românești are însă și avantajul că situează naratorul aproape de cititor, la mica înălțime a unui amvon. Dezinteresul pentru specimenele rare și atracția pentru semenii din „primele rînduri ale mulțimii ce-mi stă în față“ [54], pictați în veștmintele și interioarele lor,

[52] Cf. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, ed. cit., p. 197.
[53] George Eliot, *Adam Bede*, Editura Univers, București, 1977, p. 169.
[54] *Ibidem*, p. 173.

sînt susținute de admirația pentru maeștrii olandezi, mărturisită și de Balzac. De altfel, *Silas Marner* este o replică — firește, îmbunătățită etic — a lui *Moș Goriot*. Dar preferința era contrară celei formulate în *Modern Painters* de John Ruskin care, în aceeași perioadă, considera arta olandeză și romanul modern expresii estetice inferioare [55]. George Eliot mizează tocmai pe această inferioritate. Sub influența lui Feuerbach, Comte și David Friedrich Strauss [56], autor al unei cărți desacralizînd mitul cristlic, ea refuză optica simbolică în transcrierea naturii. Faptul îi permite, pe de o parte, să afirme pluralitatea spațiilor conflictuale iar, în *Middlemarch*, fiziologia căsătoriei este urmărită concomitent pe două planuri. Rezolvările contrarii ilustrate de două cupluri maritale reprezintă o tehnică narativă care va apare și în *Anna Karenina* (1875—1877) de L. N. Tolstoi. Legătura nu este directă, dar nu este lipsit de importanță un indiciu vizînd literatura europeană. Este vremea în care, și în Germania, prin *Der Zauberer von Rom* (*Vrăjitorul din Roma* — 1858—1861), Karl Gutzkow pune bazele *romanului concomitenței* [57]. După un imens interval în care singura posibilitate romanescă de a multiplica narațiunile era inserție, ceea ce se petrecea la nivelul *Comediei umane* devine încorporabil pentru un singur roman. Pe de altă parte, absența din natură a atributelor simbolice face ca revărsarea rîului Floss — cenzură tragică pentru Maggie și Tom Tulliver — să nu fie mai mult decît un incident nefericit. Inundația la George Eliot nu are comun nimic cu trăsnetele din secolul al XVIII-lea (Cazotte sau Sade) ori cu apocalipsele romantice. În schimb, citarea simbolică a ritmurilor naturale poate reapare în *Oblomov* (1858) de Ivan Goncearov, ingenioasă parodie atît a eposului eroic de obîrșie romantică, cît și a maniei Bildungsromanelor. Strămutîndu-se în locuințele pe care le ocupă Ilia Ilici

[55] Cf. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, ed. cit., vol. III, p. 168.
[56] Cf. Basil Willey, *Nineteenth Century Studies. Coleridge to Matthew Arnold*, Penguin Books, Chatto & Windus, 1966, pp. 247—249.
[57] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, ed. cit., p. 328.

Oblomov, act fundamental care prin repetiție îi trasează personajului existența, naratorul simulează aceeași spaimă de acțiune. Descrierea iterativă începe astfel: „Într-o zi, atît în natură cît și în casă domnea o liniște ideală“ [58]. Apărut pe lume la Oblomovka, spațiu al „îndărătniciei și leneviei“ nebiruite nici chiar de „stăruința germană“ [59], Oblomov ar căuta foloasele învățăturii dacă aceasta nu i-ar amenința „grăsimea prielnică din anii copilăriei“. Cînd totuși aripile amorului pentru Olga îi ridică tensiunea sufletească, natura, protejîndu-l, îl îmbolnăvește de friguri. Ce se întîmplă în lume în timp de Ilia Ilici bolește în casa văduvei Pșeniția din cartierul Vîborg? „Frămîntare într-un ținut, pace într-altul; într-un loc apusese un astru al omenirii, într-altul răsărise unul nou; aici lumea descoperise o nouă taină a firii, dincolo...“ [60] Sfios și leneș, noul Platon de la Oblomovka nu îndură contrariile, cauză din care — ca și Werther al lui Goethe, dar fără voluptatea suferinței — descoperă mormîntul existenței sale. Romanul fără erou al lui Thackeray primește replica totală. Viața eroului noneroic se stinge ca un ceasornic neîntors; îl trage spre folosul cititorului Stolz, „neamțul“ lui Oblomov și — cum recunoaște Goncearov abia în final — naratorul falsei deveniri oblomoviene. În fine, aceeași distanță minimă față de scena conflictuală poate fi exploatată, contrar ironiei, spre a reda „realitatea nonrațională care transcede faptele“, spre sugestie și persuasiune [61]. Este cazul romanelor Charlottei Brontë. Considerat unul din primele romane major feministe, *Jane Eyre* (1847) relevă constantele procedurale ale autoarei. Ca și în *Villette* (1853), protagonista are o biografie comună cu Becky Sharp dar, virtuoasă în gîndire și fidelă în simțire, devine o anti-Becky. Pensioanele și casele în care guvernanta aduce învățătura (pentru eroi și cititori) sînt aceleași. Indiscutabil

[58] Ivan Goncearov, *Oblomov*, Editura Univers, București, 1973, p. 362.
[59] *Ibidem*, p. 158.
[60] *Ibdiem*, p. 427.
[61] Cf. Robert Bernard Martin, *The Accents of Persuasion. Charlotte Brontë's Novels*, Faber & Faber, London, 1966, p. 112.

superioară este însă reacţia senzorială faţă de lumea exterioară. Sub un nume sau altul, Jane Eyre este atît de aproape de obiect, încît acesta îi trezeşte „sentimente nedesăvîrşite“ [62]. E necesară o mişcare descriptivă care să înfrîngă aproximarea şi să domine emotivitatea percepţiilor. Începutul romanului — „În ziua aceea nu aveam putinţa să ieşim la plimbare“ — poate interesa orice teorie a generatorilor. Monotonia nu descumpăneşte simţurile, ci le alertează. În absenţa naratoarei (fapt în vecinătatea imposibilului, căci „mă vedeam silită să veghez“ [63]), spaţiul şi-ar pierde concreteţea. Atentă la orice schimbare, ea observă intrările şi ieşirile din scenă ; pînă să recunoască un personaj care apare, umbra lui o şochează, dar — „fără să fiu văzută, vai ! fără să pot fi văzută de dînsul“ [64] — are timp de examinare şi de stăpînire a afecţiunii. Înainte de toate, spaţiul reprezintă o organizare optică a analizei de sine în raport cu alcătuirea lumii exterioare.

Decorat în diverse maniere, cu o predominantă tendinţă de a răpi culorilor sacralitatea, „fălindu-se cu tonurile sumbre“ [65], spaţiul romanesc ajunge să îşi asume plenar rolul său de reţea a punctelor de reper în descifrarea rostului adînc al mişcării narative. Faptul că se vede nu numai o zonă a realului, ci şi privirea însăşi, *ochiul viziune a unei lumi*, face ca romanul încă în secolul al XIX-lea să fie „geneza omului aşa cum el se poate înţelege astăzi“ [66]. Desigur, un *astăzi* care s-a trecut dar care, istorizîndu-se, îşi relevă cu atît mai mult specificitatea unghiurilor sale de refracţie. Pictînd moravuri pe scene de viaţă, cum îi place epocii să-şi definească universul ficţiunii, romanul devine el însuşi un spaţiu, acoperit progresiv de un discurs făcînd să transpară mişcarea socială. Este o acumulare sesizabilă a datelor pe retină, traducînd descoperirea societăţii — sau naşterea ei, dacă se ţine

[62] Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, E.L.U., Bucureşti, 1962, p. 29.
[63] *Ibidem*, p. 129.
[64] *Ibidem*, p. 554.
[65] Cf. John Ruskin, *Mondern Painters*, în *Însemnări despre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 146.
[66] Cf. Alfred Kern, *Topologie romanesque*, în vol. col. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Éditions Klincksieck, Paris, 1971, p. 120.

seama de imaculatarea originară a suprafeței de impresie — într-o experiență vizuală. Un ochi care, interpretînd lumina și permeabilitatea diferențiată a corpurilor, captează exterioritatea. În consecință, relațiile dintre cititor și text se modifică. Configurația metonimică a acestuia nu mai poate fi privită, din sensul luminii, ca un tablou, ci în contra-lumină, ca un *vitraliu*. Mult folositul termen de „frescă", chiar dacă insistă pe drept cuvînt asupra montării scenelor într-o panoramă, e o prejudecată. Aici rezidă marea răsturnare de perspectivă pe care secolul, după îndepărtarea de obîrșia sa romantică, o aduce prin Flaubert și Tolstoi. Marile romane ale vremii se înscriu în această direcție, iar o dovadă a ilimitabilei diversități o va constitui Nicolae Filimon.

Despre autorul *Doamnei Bovary* (1856—1857) și al *Educației sentimentale* (1869) s-a vorbit întotdeauna mai mult decît de operele sale. Acel „Bovary c'est moi", indiciu al apartenenței sau al incapacității de disimulare, s-a transmis inevitabil asupra comentariilor. Din marele scriitor s-a făcut un soi de sfinx, așezat în drumul oricui ar vrea să ajungă la cetatea de unde se domină cu gîndul întinderile romanești din veacuri. Din *Corespondența* sa a fost toarsă o estetică posibilă, din Bovary s-a desprins bovarismul. Exercițiu al supleței în emiterea afirmațiilor, textul flaubertian a fost în cele din urmă învins, pe o cale sau alta, de nevoia unor contururi nete, de sacrificiul datorat rigorii. Evident, opera rămîne indiferentă la lecturile deformate. De altfel, și autorul care, amintindu-și de o remarcă a lui Fontenelle, prezice : „Dar n-am face nimic în această lume dacă n-am fi ghidați de idei false" [67]. Complicația nu stă, așadar, în falsificare, ci în a falsifica într-un sens cît mai apropiat celui flaubertian. A afirmat că nu există ideal decît cu condiția de a fi real, adevăr decît prin forța generalizării — frazare lapidară a zbuciumului ideologic al unui Champfleury [68] — dar nu a admis valabilitatea termenului de realism și nu a acceptat să fie enumerat printre pontifii acestuia. Căci pentru sine, ca

[67] Gustave Flaubert, *Correspondance,* Eugène Fasquelle Éditeur, Paris, 1899, vol. IV, p. 334.

[68] Vezi pp. 221—223, 226—228.

și pentru alți contemporani, realismul nu însemna închiderea cititorului într-o lume fictivă perfectă, ci într-o judecare estetică a iluziei de realitate [69]. Ce s-a desprins de aici ? În cuvintele unei sinteze — la culme interesată și consecventă cu sine — că trebuie să se țină seama de două ipoteze, ireductibile la una singură. Pe de o parte, că arta — definită ca strategie defensivă și salvare individuală — își pierde substanța și comportă o sărăcire considerabilă ; pe de altă parte, că nevroza devine *pozitivă*, „apărînd ca unic mijloc de a concepe cum ceva asemănător artei este posibil în ciuda noii sale imposibilități și tocmai din cauza acestei imposibilități" [70]. Premisa e oferită de credința că, de la 1830 în jos, calea regală spre capodoperă a fost nevroza. Studiul de față nu a urmat-o, oricît de superbă ar fi fost, și nu o va urma nici de aici înainte. Mai simplu spus, din bovarism, un fagure disproporționat de antinomii de tot soiul, cel mai adesea paraliterare, vor fi reținute aspectele izvorîte din operă și revelatoare pentru ea însăși. Iar de aici, semnalarea convergenței cu o vîrstă a romanului. Căci, dincolo de justificarea operei prin biografia autorului, bovarismul înseamnă un mod de a rata *Künstlerromanul*. Adică, exact ceea ce cu cîteva decenii mai înainte părea esențial harului pluspoetic. Nici un erou al lui Flaubert nu poate atinge absolutul, ca Albertus al lui Gautier, travestindu-se — fie și pe durata scurtă a unui spectacol — într-un personaj al unei opere de artă. El caută romanul, fără a-l găsi. Se prefigurează o neîntîlnire a romanului cu el însuși, o dezgolire a spațiilor conflictuale de aura romanescă. Soluția este originală, efectul însă general. Romanul a susținut a fi mereu o *artă fără artă*.

În *La Tentation de Saint Antoine* (*Tentația Sfîntului Anton*), operă faustică nu numai prin structură ci și prin faptul că redactarea ei acoperă o bună parte din viața lui Flaubert, noul Mefisto rostește fraza cheie : „Forma este poate o eroare

[69] Cf. P. M. Wetherill, *Flaubert et la création littéraire*, Librairie Nizet, Paris, 1964, p. 50.

[70] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, 1972, vol. III, p. 40.

a simțurilor tale, substanța o nălucă a gîndirii tale" [71]. Argumentele că lumea este un flux perpetuu de lucruri sînt împrumuturi heraclitiene. Anton rezistă tentației, declamîndu-și aspirația de a se contopi în materie, returnîndu-se pe calea simțurilor: „să mă divid pretutindeni, să fiu în toate, să eman odată cu mirosurile, să mă dezvolt ca plantele, să curg ca apa, să vibrez ca sunetul, să strălucesc ca lumina, să mă ghemuiesc în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor pînă în adîncul materiei — să fiu materia!" [72] Ca narator, Flaubert procedează identic. Îndoielile referitoare la formă și substanță îl fac să-și cenzureze iluziile, compensate de o atracție spre materialitatea care, prin abundența stimulilor, îmbată simțurile. Percepția unică, stabilind definitiv volumul și relațiile spațiale ale obiectului, cedează în favoarea unui proces complex, niciodată suficient, de captare a realului. Cazul limită îl ilustrează *Salammbô* (1862). Plasîndu-și evenimentele în Cartagina antică, raza privirii e solicitată de narațiune la maximum. Și acestei tensiuni aperceptive i se datorează abordarea de către Flaubert a genului istoric. Abordare este un fel de a spune, pentru că Flaubert remodelează „hibridul" afectat de către romantici [73]. Nu numai pentru că medievalismul subiectelor le răspunde aici o antichitate sud-mediteraneană, asianică prin luxul decorativ. Nu numai prin faptul că lumina provoacă aici o insurecție a culorilor și detaliilor. La Flaubert, distanța dintre timpul narațiunii și timpul despre care se narează e comprimată de picturalitate. Deșertul cruciaților lui Scott avea monotonia și chiar nostalgia zăpezilor nordice. În *Salammbô*, fastul decorativ conferă spațiului conflictual o actualitate senzitivă. Grădinile și templele Cartaginei, ondulațiile deșertice, au o materialitate care șterge decalajul evocării. Ochiul este în asemenea măsură satisfăcut, încît adevărul faptelor relatate — atestate sau neatestate documentar, dilemă romantică — se transformă într-o certitudine. Gura de vulcan, golul rămas

[71] Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, în *Oeuvres*, Éditions Gallimard, 1966, vol. I, p. 148.
[72] *Ibidem*, p. 164.
[73] Vezi pp. 92—97.

din Cartagina după războaiele punice, este acoperit de imaginaţie cu o voluptate arheologică. Sîntem în preambulul documentelor, acolo unde cuvîntul e depozitat şi regăsit în obiecte. Personajele prind viaţă din suflul acestora. Aducîndu-le în prim plan, naraţiunea îşi anulează funcţia de evocare, preteritul său dobîndeşte actualitatea epopeică. Un *illo tempore* suficient sieşi, invadînd clipa rostirii. Asentimentul istoric din tezele romantice, mediat de o idee despre evoluţia umanităţii, face loc unui asentiment vizual, izvorît din concreteţe. Dată fiind reevaluarea cadrului, Flaubert lasă aproape nemodificată axa evenimentelor. De-o parte mercenarii răsculaţi împotriva oraşului, avîndu-l în frunte pe Mâtho, de cealaltă cartaginezii, conduşi de Hamilcar. A cui este dreptatea nu se poate fixa ; ea alunecă în *Salammbô* de la o tabără la alta. Rînd pe rînd, asediatori şi asediaţi, mercenarii şi cartaginezii se epuizează într-o luptă lipsită de stindarde. De aceea, finalul — uciderea lui Mâtho — nu este un act justiţiar. Contrariile romantice îşi pierd puritatea : Hamilcar este, deopotrivă, persecutorul şi salvatorul republicii, Mâtho cavalerul răsculat şi un Ares iresponsabil. Oricît de ritmată este acţiunea, nu ea polarizează atenţia. Scott este supus unei „mişcări de basculă şi inversare“ [74]. Cauza războiului precede romanul, cucerirea Cartaginei — asemenea *Iliadei* — îi succede. Martiriul lui Mâtho, rebelul ucis pe străzile Cartaginei (noul Ahile moare în cetate), reprezintă o victorie provizorie a adversarilor. Sămînţa distrugerii e în ea, iar Mâtho cunoaşte destinul : „Cartagina seamănă cu aceşti nefericiţi ; se apleacă peste marginea tuturor mărilor, înfige mîinile ei lacome în pămîntul tuturor ţărmurilor, iar vuietul valurilor îi sună atît de puternic în urechi, încît nu mai e în stare să audă, la spatele ei, paşii unui alt stăpîn, care se apropie...“ [75] Sînt paşii Romei lui Scipio. Curgerea timpului continuă, dar este una din rarele sugestii prin care Flaubert îşi aşează spaţiile conflictuale sub umbra istoriei.

[74] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935, p. 120.

[75] Gustave Flaubert, *Salammbô*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 20.

Primează actualitatea descripțiilor. La un pol, templele și palatele cartagineze, ascunzînd labirinturi subterane ; la alt pol, orizontala lipsită de abisuri și înălțimi a deșertului. După cum Hamilcar are o față enigmatică asemănătoare templelor, Mâtho și ai săi se trădează lesne. Apartenența la un spațiu decide fizionomia. Lumina care străbate prin vitraliu poate însă să difere. Apar zonele intermediare, filtrînd variabil registrele coloristice. Sînt grădinile de la Magara, de unde Salammbô la flăcările incendiului îl zărește pe Mâtho, un Moloh ori un principiu masculin al distrugerii. E cortul lui Mâtho, unde Salammbô i se arată ca un parfum divin — „era miros de miere, de tămîie, de ienupăr, de trandafir — și încă un alt parfum tainic, pe care nu-l putea desluși“ [76]. Cînd zonele intermediare dispar, cei doi poli se anulează reciproc, dezagregare spațială cu care romanul sfîrșește. Înconjurată de cartaginezi, scunda măgură a mercenarilor este în cele din urmă pustiită ; adus la Cartagina și sacrificat într-un ritual al fertilității (la nunta lui Salammbô și a lui Narr'Havas, regele numid), Mâtho se prăbușește la poalele Acropolei, după ce văzuse cu groază „străzile năpustindu-se asupra lui cu brațe uriașe“ și „orașul rotindu-se ca într-o vîltoare“ [77]. Desigur, distrugerea iminentă a orașului, căci Salammbô — cea care păruse întruchiparea lui Tanit, zeița și sufletul Cartaginei — se prăbușește și ea în moarte.

Salammbô este un caz limită în credința lui Flaubert și prin faptul că, dat fiind antichitatea subiectului, personajele nu au cum se raporta la un spațiu romanesc. În aceeași vreme, de dinaintea romanului, Anton recunoaște că, pe cînd era copil, își construia în imaginație colibe singuratice și fericite în miezul naturii. La senectute, îndemnat de Hilarion, ucenicul său ca și Wagner al lui Faust, are prilejul să asculte confesiunea unui gimnosofist : „Asemănător rinocerului, m-am înfundat în solitudine... Și mă hrăneam cu flori și fructe, într-atît respectînd preceptele, încît nici un cîine nu m-a văzut mîncînd“. Motivația desenează un lanț cauzal, demn de un Panglos : „Cum existența provine din corupție, corupția din

[76] *Ibidem*, p. 195.
[77] *Ibidem*, p. 302.

dorință, dorința din contact, m-am ferit de orice acțiune, de orice contact" [78]. Într-o epocă tîrzie, Emma Bovary își construiește, de asemenea, propriul său ermitaj imaginar, dar nu naiv, căci citise *Paul și Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, și nici înțelept, pentru că nu evitase „contactul". Crescută la călugărițe, ca multe din eroinele sentimentale din timpul lui Richardson și Diderot, Emma are o imaginație înflăcărată, așteptînd cu nerăbdare să descopere ce se înțelegea „prin cuvintele de fericire, de pasiune și de îmbătare care îi păruseră atît de frumoase în cărți" [79]. Citindu-l pe Walter Scott, visa mobile și castele medievale, iar pe sine o castelană privind de la ferestre înalte cum sosește răpitorul cu pene albe pe un cal negru. Sosirea ei, după căsătoria cu Charles Bovary, în casa din Tostes — o fațadă de cărămidă, dincolo de ale cărei ferestre cu perdele ieftine se află încăperi meschine și tomurile *Dicționarului de științe medicale* — nu are darul să o fericească. Opțiunea avusese loc, într-o timpurie visare cu ochii deschiși asupra unor gravuri și ilustrații livrești. Văzuse nobile englezoaice lunecînd cu trăsura prin parcuri (Emma va trăi și ea această plimbare, spre scandalizarea celor care au împrocesuat-o pe *Doamna Bovary* [80]), frumoase privind prin *„fereastra întredeschisă"* luna și naive dînd de mîncare păsărelelor din *„colivii gotice"*. Dincolo de *„balustrada unui balcon"* vedea o îmbrățișare, dincolo de un *prim-plan cu ruine romane* sultani extaziați sub bolțile de frunze. „Meandrele lamartiniene" o conduc spre fastul imaginativ al orientului, despre a cărui senzualitate se exprimase în legătură cu *o mie și una de nopți* și Raphaël de Valentin al lui Balzac. Spaima Emmei este că se situează irevocabil dincoace de fereastră, de balustradă, că nu poate ieși vreodată dincolo de un prim-plan. Plecarea soților Bovary din Tostes la Yonville-l'Abbaye schimbă fundalul, dar rama ferestrei spre lume rămîne la fel de dureroasă. Speranța ei este că balustrada de

---

[78] Flaubert, *La Tentation de Sainte Antoine*, ed. cit., p. 85.
[79] Flaubert, *Madame Bovary*, în *Oeuvres*, ed. cit., vol. I, p. 322.
[80] Cf. *Le Procès, Réquisitoire*, în Flaubert, *Oeuvres*, vol. I, pp. 615—623.

sub ochii săi va lăsa să pătrundă în interior, anexîndu-l, spațiul romanesc.

Organizat după legile perspectivei, cîmpul vizual este la Flaubert de o dublă natură. Pe de o parte, el măsoară în funcție de raza privirii cercul căruia i se subînscrie existența imediată a personajului. Pe de altă parte, structurarea sa face transparentă invazia imaginarului. În ambele cazuri cenzura și sursa sînt exterioare. Remarca trebuie reținută, întrucît la romantici lumii din afară îi aparținea doar cenzura. Izolarea celor două aspecte conduce la distrugerea personajului. A fi presupune la Flaubert spațializarea. Conversația lui Charles Bovary este „plată ca trotoarul unei străzi pe unde defilează ideile întregii lumi“ [81]; lîngă el, viața Emmei este rece ca „un pod a cărei lucarnă dă spre nord“ [82]. Deziluzia e constatată atunci cînd e descoperit pavilionul părăsit din pădurea de fagi de la Banneville. Ermitajul de tip *Paul și Virginie* [83] solicita împlinirea erotică. Iluzia romanescă va supradimensiona spațiul vid. Pentru a observa efectul, autorul privește prin ochii personajului „violul lucrurilor“ [84]. Dacă totuși se ridică la înălțimea de unde deschid panoramele, o face numai atunci cînd mediatorul său este el însuși tentat să se uite în orizont.

În casa din Tostes, unde Emma intră urmîndu-l pe „Charbovary“, crezut — în lipsa altei șanse — eroul rîvnit, porțile spre romanesc par iremediabil închise. Cînd perechea nupțială pătrunde aici sub ochii vecinilor de la ferestre, de care îi separă doar ziduri mohorîte, lecturile biciuiesc în zadar imaginația. Totuși, întredeschiderea se produce. Faptul e datorat grădinii și cireșilor săi. Interesîndu-l fructele („Flaubert se precipită asupra hranei, hrană a inimii, a spiritului sau a simțurilor“ [85]), marchizul d'Andervilliers îi zărește Emmei silueta și invită perechea la castel. Cînd Emma

[81] Flaubert, *Madame Bovary*, ed. cit., p. 328.
[82] *Ibidem*, p. 332.
[83] *Ibidem*, p. 333.
[84] Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert*, Éditions du Seuil, 1970, p. 141.
[85] *Ibidem*, p. 139.

trece dincolo de fațada à l'italienne și contemplă galeria strămoșilor Andervilliers, se simte învăluită de „un aer cald, amestec de parfum floral și lenjerie scumpă" [86]. Din vicontele (Emma și Flaubert nu-i cunosc numele) care-i dezvăluie secretele valsului, nu rămîn decît două lucruri. Un portțigaret blazonat și elanul Emmei de a studia harta Parisului, pe care face curse cu gîndul la aristocratul reîntors în capitală. Plecarea din Tostes e necesară. La sosirea în Yonville, e rîndul lui Flaubert să privească pe hartă : „Părăsești drumul mare la Boissière /.../ În capătul zării, cînd ajungi, ai înaintea ta /.../ La poalele coastei, după, pod, începe o șosea plantată cu /.../ curțile devin mai strîmte /.../ Biserica e de cealaltă parte a drumului, douăzeci de pași mai departe, la intrarea în piață" [87]. Privirea alunecă pe o spirală, tinzînd spre centru, un spațiu secund al claustrării. Leon, tînăr slujnicar, nu are statura ideală, nepunînd la încercare virtutea doamnei Bovary. Cînd însă umbra lui, atras de visul parizian, se depărtează de fereastra Emmei, ea constată odată mai mult că „mobilele la locul lor păreau a fi devenit mai imobile și se pierdeau în umbră ca într-un ocean de întuneric" [88]. Căutarea își găsește obiectul în Rodolphe Boulanger. Contactul din care, prin amintitele trepte, provine existența e de natură etică, relevînd esența moravurilor. Pe fondul unei dezbateri de la primărie asupra datoriei, Rodolphe o pregătește : „datoria constă în a simți ceea ce este mare, de a prețui ceea ce este frumos și nu de a accepta toate convențiile" [89]. În fine, Emma devine victimă a propriilor lecturi ; peisajul trecerii peste convenții este cel din gravuri, al luxuriantei păduri romantice. Și, chiar dacă lacul din preajmă și mai ales agitația broaștelor nu are nimic lamartinian, ea se simte îndreptățită la întoarcerea acasă să se compare cu „eroinele cărților", cu „legiunea lirică" [90]. Lunga revenire a tinereții sale se realizează grație *grădinii*, versiu-

[86] Flaubert, *Madame Bovary*, ed. cit., p. 335.
[87] *Ibidem*, pp. 354—356.
[88] *Ibidem*, pp. 395—396.
[89] *Ibidem*, p. 423.
[90] *Ibidem*, pp. 439—440.

ne încă redusă a somptuoasei replici de la Megara. E o fereastră deschisă spre rîu, iar rîul duce spre Huchette, spațiul invadat de natură de unde răsare Rodolphe. Modelul din *Paul și Virginie* revine în actualitate, sub forma unei plănuite evadări într-un îndepărtat sat de pescari. Dar Rodolphe nu reține locurile de drum, nu scoate pașapoartele, nu pune la punct călătoria spre Genova. Harta rămîne un desen al imaginarului. După o lungă convalescență, în care Emma redescoperă prin „cea mai fină melancolie catolică" amorul superior tuturor amorurilor, este din nou rîndul lui Flaubert să topografieze. O pledoarie a părintelui Bournisien, bazată pe interdicția spectatorilor emisă de textele patristice, trezește dorința de a merge la teatrul din Rouen. *Lucia de Lammermoor* de pe scenă o face pe Emma „să se regăsească în lecturile tinereții, în plin Walter Scott" [91]. Regăsire cu atît mai puternică, cu cît în sală se află și Leon, naivul vindecat de experiența pariziană prin care își desăvîrșise educația sentimentală. Este ultima șansă de a alunga „calmul mormîntului" sau „existența inutilă". Dacă în centrul Rouenului se află catedrala, Emma și Leon intră aici pentru a să lăsa antrenați de mișcarea centrifugă ; „Biserica, asemănătoare unui budoar gigantic, se dispunea în jurul ei ; bolțile se aplecau pentru a-i primi în umbră confesiunea dragostei ; vitraliile străluceau iluminîndu-i chipul și cădelnițele aveau să ardă pentru ca ea să apară drept un înger în fumul înmiresmat" [92]. Catedrala are aceeași funcție ca și cortul lui Mâtho din *Salammbô*. Întrucît „orice sentiment este o extensiune" [93], iat-o pe Emma revenind adesea în Rouen : „Coborînd în amfiteatru și înecat în ceață, el se lărgea confuz dincolo de poduri. Cîmpia se ridica apoi într-o mișcare monotonă, pînă la a atinge în depărtare baza imprecisă a cerului palid. Astfel văzut din înalt, întreg peisajul avea aerul imobil al unei picturi" [94]. Flaubert nu lasă nici o îndoială privind expresia spațială. Pentru Emma,

[91] *Ibidem*, p. 495.
[92] *Ibidem*, p. 510.
[93] Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. cit., vol. III, p. 159.
[94] Flaubert, *Madame Bovary*, ed. cit., p. 530.

Rouen este o „capitală demăsurată", un spațiu care-i amplifică iubirea. Provizoriu, căci doamnei Bovary farsa tragică i-o joacă tot „etosul aureic" al veacului. Ceea ce romanele citite de ea nu prevăzuseră. Ca atare, fereastra se închide în stil wertherian.

Privind lumea de după pleoapele personajului, Flaubert „plămădește o materie romanescă ce ne duce cu gîndul la Proust" [95]. Dar *Doamna Bovary* — ca și *Salammbô* sau, mai tîrziu, *Educația sentimentală* — evidențiază o optică aparte. Căci autorul nu este incapabil să se dedubleze, observîndu-se pe sine din afară. Oglinda în care se uită cu înfrigurare Fabrice al lui Stendhal devine a romancierului. Nu numai prin faptul că, în fiece moment al narațiunii, el se raportează și se redescoperă în percepția obiectelor, simțindu-se privit de acestea. Ieșind brusc din penumbra sferei interioare, din „pavilionul" eroului, Flaubert frînge dualitatea real-imaginar. Străbate suprafața vitraliului și, ieșind în lumina exterioară ficțiunii, îi descoperă transparența pierdută. E o retrospectivă aparținînd doar autorului, singurul capabil să treacă în afara romanului, în strălucirea zilei de unde ferestrele acestuia apar întunecate. În epilogul risipind aura romanescă se instalează ironia. Împrejmuit și părăsit, romanul nu mai spune nimic. În *Salammbô*, epilogul e trasat într-o frază: „Astfel muri fiica lui Hamilcar, fiindcă atinsese cu mîna ei veștmîntul lui Tanit" [96]. In *Doamna Bovary*, mișcarea este încetinită. Găsind scrisorile dispărutei, Charles Bovary recuperează în fine evenimentele trecute, află că a fost eroul unui roman dar conchide că vina o poartă fatalitatea. „Zdravăn ca un scit" și spirit practic, Homais — antipodul lui Bovary — trage o altă concluzie. El a cunoscut romanul, amestecat fiind în acțiune atît ca farmacist la Yonville cît și în calitate de corespondent de presă la *Fanal de Rouen*. Dar abia acum se hotărăște. Mai întîi, să alunge din Yonville pe orice urmaș în ale medicinei, virtual Bovary ori posibil concurent. Apoi, să

[95] Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, scriitor*, Editura Univers, București, 1975, p. 153.
[96] Gustave Flaubert, *Salammbô*, ed. cit., p. 304.

profite de reputația sa de tămăduitor introducîndu-se în politică. Ceea ce îi reușește, nu înainte însă de a compune o *Statistică generală a cantonului Yonville, urmată de observații climatologice* și de a propune ca inscripție tombală, alături de numele Emmei, „amabilem conjugem calcas" [97].

În *Educația sentimentală,* Flaubert revine la mișcarea de închidere a primului roman. „Fiu al Emmei și al lui Charles Bovary" [98], Frédéric Moreau are șansa de a epiloga el însuși, constatînd că și-a ratat educația sentimentală (deci, romanul) din „lipsă de linie dreaptă". Avocatul Deslauriers — nou Homais, ahtiat după putere — confirmă de data aceasta ratare: „Eu dimpotrivă, am păcătuit din exces de rectitudine". Fiecare din ei ilustrează o latură a lui Anton. La sfîrșitul *Tentației,* el îi spune Logicii: „Nu! nu! niciodată! tu ești moartea sufletului, înapoi!" [99] Frédéric crede că a respins-o, pierzînd astfel „linia"; Deslauriers presupune că a urmat-o, pedepsit tocmai de aceea de „lucrurile secundare". Sentința lui e clară: „Aveam prea multă logică și tu prea multe sentimente" [100]. Încît romanul, începînd pe axa temporală a evenimentelor narate (*Erzählzeit*) la 15 septembrie 1840, se încheie cu o amintire din vacanța lui 1837. Frédéric și Deslauriers fuseseră văzuți ieșind din casa Turcoaicei — „pe care o recunoșteai după un borcan cu pești roșii lîngă un ghiveci cu rezeda la o fereastră". Firește, nimic nu s-a petrecut dincolo de fereastră (peștii simbolizează la Flaubert fertilitatea) [101], dar cei doi se eliberează de roman, falsificîndu-l.

În fond, adevăratul subiect al *Educației* este *linia.* Cuplul protagoniștilor ilustrează numai în aparență soluții contrare. Dimpotrivă Moreau și Deslauriers reconstituie, luați în parte, cuplul Bovary. Deslauriers este un mare cititor de romane, din care desprinde adevărul despre viață. Spre deosebire însă de Emma, el preferă lui Scott pe Balzac. Are

---

[97] Flaubert, *Madame Bovary,* ed. cit., pp. 606—607.
[98] Cf. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert,* ed. cit., p. 142.
[99] Flaubert, *La Tentation de Sainte Antoine,* ed. cit., p. 268.
[100] Gustave Flaubert, *Educația sentimentală,* Editura Univers, București, 1976, p. 429.
[101] Cf. Jean-Pierre Richard, *op. cit.,* p. 157.

complexul burghezului („Ce blestem dă fii feciorul unui cîrciumar şi să-ţi pierzi tinereţea umblînd după o bucată de pîine!")[102], drept pentru care îl adoptă ca model pe Rastignac. „Adu-ţi aminte de Rastignac din *Comedia umană*", îi spune lui Frédéric. Dar pe Frédéric îl entuziasmează „Werther, René, Frank, Lara, Lélia şi alte lucruri mai mediocre"[103]. S-ar părea, deci, că linia care duce de la Nogent la Parisul „anilor de ucenicie" diferă de la unul la altul. Dar nu este aşa. Pe de o parte, Frédéric nu wertherianizează într-o măsură care să-l facă inapt de a plănui „dragostea unor principese" şi de a-şi construi în imaginaţie „un palat în stil maur". Sultanul din gravurile Emmei e dublat, deşi mediocru, de un Julien Sorel. El este mai aproape decît Deslauriers de contractarea unei căsătorii cu o văduvă bogată, doamna Dambreuse. Episodul, în ciuda rezolvării contrarii şi a nivelului nobiliar (Dambreuse se scrisese D'Ambreuse), aminteşte de prima căsătorie a lui Charles Bovary. Îl salvează pasiunea romanescă, întrupată de doamna Arnoux. Asemenea construcţiei din *Doamna Bovary* şi *Salammbâ*, cîmpul vizual în care imaginea acesteia este întîia oară străluminată se configurează ca un spaţiu median. Grădina care dă spre rîu face aici loc vaporului circulînd pe Sena. Încă necunoscut, Parisul e o promisiune, în termeni, flaubertieni, acoperit în ceaţă: „Privea prin ceaţă clopotniţe, clădiri ale căror nume nu-l cunoştea, apoi îmbrăţişă cu o ultimă privire insula Saint-Louis, la Cité, Notre Dame"[104]. Asediul la care o supune pe „doamnă" presupune momente beyliste („incapabil de acţiune, îl blestema pe Dumnezeu şi, acuzîndu-se de laşitate, se învîrtea înlăuntrul dorinţei sale ca un prizonier în celulă")[105], dar şi unele demne de Rastignac („Abia dacă m-a recunoscut. Ce burgheză!"[106]. Cum însă icoana adorată nu se plimbă nici prin grădinile de la Tuilleries şi nici nu merge la operă

---

[102] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, ed. cit., p. 29.
[103] *Ibidem*, p. 28.
[104] *Ibidem*, p. 15.
[105] *Ibidem*, p. 81.
[106] *Ibidem*, p. 120.

(doamna Arnoux evită traseul Emmei), ea nu poate fi contemplată decît în camerele înghesuite de lîngă „prăvăliile" lui Jacques Arnoux, un soi de saloane cu vechituri pe o treaptă din ce în ce mai joasă. Deși înglobat de labirintul parisian, spațiul îngust îl echivalează pe acela din Yonville sau Tostes. Marie (nume făcut „să fie murmurat în extaz și care părea să cuprindă nori de tămîie grămezi de trandafiri") stă dincolo de fereastră, nedeschizînd-o vreodată. „Uneori, razele soarelui, străbătînd storurile, se întindeau de la tavan pînă la lespezile de pe jos ca niște coarde de liră, fire de praf se învîrteau în aceste bare de lumină" [107]. Noua Beatrice inspiră întotdeauna „un fel de pudoare sexuală". De aceea, amorul vulgar, revers al celui celest, e rezervat Rosanettei, o Mareșală de carnaval. Firește, spațiul este altul, grilaje de lemn aurit susțin spaliere de trandafiri. De la fereastra budoarului, Frédéric privește același spectacol, ca și Salammbô, orașul în fierbere. Cartagina dionisiacă face loc Parisului răsculat. La coborîrea în stradă, Frédéric vede cu ochii lui Mâtho : distanțele se comprimă, cetatea devine o tălăzuire iar palatul cucerit un univers neîncăpător. „Intra poporul, care se năpusti pe scară, zdruncinîndu-și în valuri vertiginoase capetele goale, căștile, tichiile roșii, baionetele și umerii atît de impetuos, încît oamenii dispăreau în această viermuială care urca mereu, ca un fluviu împins îndărăt de o maree de *echinox*, mugind sub un impuls de nebiruit" [108]. De la Fontainebleau (unde Rosanette e apropiată de imaginea picturală a Dianei de Poitiers) [109] spre înălțimile de la Aspremont, drumul în orizont al „landoului ca o sofa" redesenează rătăcirea Emmei din jurul Rouenului. Prin Moreau, *Educația sentimentală* o portretizează pe doamna Bovary într-un triptic. Dar, pentru că moravurile nu mai sînt de provincie (a se vedea subtitlul romanului din 1856) iar soluția wertheriană s-a compromis,

---

[107] *Ibidem*, pp. 280—281.
[108] Gustave Flaubert, *Educația sentimentală*, ed. cit., p. 296.
[109] În *Pseudokyneghetikos* (1874), Alexandru Odobescu se preocupă și el de Diana de Poitiers.

finalul celor trei Emme trebuie citit prin suprapunere. Doamna Dambreuse se căsătorește cu un englez (desigur, un Charbovary), Madona (Marie Arnoux) își urmează fiul la Roma, Venera (Rosanette) devine obeză. Categoric, lui Frédéric Moreau educația nu i-a reușit, dar linia a fost dreaptă. Pe de altă parte, cultul lui Rastignac nu-l ferește pe Deslauriers ci, dimpotrivă, îl îndeamnă spre practicarea căilor ocolite. În mare, triada bovarică rămîne aceeași. Concurent fără succes al lui Moreau pe lîngă doamna Dambreuse, el reușește să o cucerească pe Louise Roque, versiune provincială și prescurtată a madonei. Intriga (Louise urma să se mărite cu Moreau, acesta fiind după mamă — ca și Lucien de Rubempré al lui Balzac — aristocrat) sfîrșește prost, căci soția descoperă în el foarte grabnic „charbovarismul" și fuge cu un cîntăreț. Educația este, și în acest caz, ratată, dar nu dintr-un „exces de rectitudine".

În *Educația sentimentală, linia* reprezintă și modul romanului de a reflecta asupra sieși. De la *Tristram Shandy*, deci de un secol, romanul european reia disputa ori mărul discordiei pe care Sterne părea a-l fi lăsat în zadar posterității. În blazonul lui Tristram, stătea scris că nici un om de spirit nu se cade să urmeze linia dreaptă, ci să-și dovedească prin abateri ingeniozitatea. Pentru el, ca om al secolului al XVIII-lea, era un mod de a contracara caracterul rectiliniu al narațiunii, fie sub forma intrasingenței sentimentale, fie în datele violenței libertine. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Flaubert nu mai păstrează decît acest ultim punct de contact. *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală* — așezate, desigur, pe axa ducînd la *Tentație* — se raportează la filoanele sentimental și libertin, oglinzi paralele la care romanticii înșiși nu renunțaseră. Faptul a fost consemnat în detaliu la un Benjamin Constant [110]. Dar nici beylismul nu poate face abstracție de cele două tipuri de integrare a realității. La Flaubert, excesul de rectitudine provoacă, prin accentuare, o irreprimabilă repulsie. Căci el anulează tentația realului. Ceea ce reactualizează romanul lui Sterne nu derivă din interesul pentru

[110] Vezi pp. 63—67.

sistemul întreruptiv în care se introduce narațiunea. Lectura nu se înscrie în prelungirea lui Diderot cu *Jacques fatalistul*. Iar argumentul nu îl oferă ingeniozitatea, abaterea de la simplitatea naturii, ci de plasticitatea infinită a acesteia. Discuția provincială din Yonville despre legitimitatea morală a spectacolului teatral are o replică pariziană mult mai clară. Frédéric se formează, asistînd la disputele asupra artei dintre Sénécal și Pellerin. Tezele și antitezele „cad în spiritul său ca niște metale în cuptor, se adaugă la pasiunea lui și se prefac în dragoste" [111], Sénécal, un Robbespierre modern care, filtrînd *Contractul* lui Rousseau prin Fourier, Saint-Simon, Comte sau Louis Blanc, își făurise idealul unei Lacedemonii americane („democrație virtuoasă cu dublul aspect al unei ferme și al unei filaturi") [112], afirmă că „nu trebuie reproduse decît subiecte care duc la acțiuni virtuoase" („subiectele nu lipsesc: ferma, atelierul...") și dezaprobă „fleacurile laborioase din care nu se poate trage nici un folos" [113]. Îl interesează nefericirile, îl entuziasmează jertfele. Indiscutabil, *Doamna Bovary* este pentru el de o inutilitate condamnabilă. Pellerin este adeptul impersonalității și disprețuiește „josnicia contemporană", ilustrată de preocuparea exclusivă pentru adevărul exterior. Tablourile de buzunar sînt utile, mai ales că se pot lua în călătorie. „Dar fără idee nu există nimic mare! Fără măreție nu există frumusețe! Olimpul este un munte!" [114] Deși un Sénécal nu-l poate înțelege, respinge teoria gustului și votează pentru exuberanță. Urmărind să scandalizeze în stilul de mai tîrziu al suprarealiștilor, proclamă: valorează „mai mult pustiul decît un trotuar și un sălbatic mai mult decît un coafor". În *Doamna Bovary*, ideea era implicată. Absenta însă concluzia lui Pellerin. Evoluînd de la sublimitatea romantică, el recunoaște definitiv „prostia Liniei"; renunțînd la frumosul clasic ca unitate, descoperă în operă diversitatea lucrurilor. „Pentru că totul există în natură, deci totul e

---

[111] Gustave Flaubert, *Educația sentimentală*, ed. cit., p. 59.
[112] *Ibidem*, p. 145.
[113] *Ibidem*, pp. 63—64.
[114] *Ibidem*, p. 59.

legitim, totul e plastic"[115]. Prostie, dat fiindcă la Flaubert linia ignoră fie obiectivitatea, fie subiectivitatea, iar realitatea le presupune deopotrivă[116]. Frédéric, spre deosebire de Emma, ajunge şi el la această rezolvare. Tîrziu, cînd o revede pe Marie Arnoux, se leapădă de înşelătoarea linie: „M-ai făcut să resimt tot ceea ce spune lumea că e exagerat în romane"[117].

În epilogul flaubertian, romanul rămîne o artă fără artă. Invariabil, autorul jubilează distrugînd aura romanescă. Nu-i de mirare că Sénécal — după ce se adaptase ordinii guvernamentale — dispare, iar că Pellerin — după experienţe de fourierism şi spiritism, după încercări de artă gotică şi pictură umanitară — se face fotograf. Prin ochii lui Moreau şi Deslauriers, Flaubert constată — ceea ce va recunoaşte într-o scrisoare din 1876 către Renan — „imposibilitatea miracolului, necesitatea sacrificării (a eroului, a omului mare)"[118]. Din postumitatea ficţiunii, cuplul eroic — doborît de propria tentaţie — devine o pereche de fantoşe. A spune că prin aceasta se execută „o corecţie simptomatică a misticismului ieşit din Jean-Jacques"[119], e prea mult şi, totodată, prea puţin. Prea mult, căci secolul al XIX-lea avusese încă înaintea lui Flaubert asemenea momente de corecţie. Prea puţin, întrucît intenţia lui Flaubert depăşeşte simpla negaţie a unor date originare. Efectul se răsfrînge asupra operei, care îşi suprimă singură libertatea accesului în ficţiune. De aici porneşte *Bouvard şi Pécuchet* (publicat postum în 1881). Atît de frecventul invocatul *Bovarism* sfîrşeşte — în întreaga creaţie a lui Flaubert, ca şi în cadrul fiecărui roman — în *bouvardism*[120]. Sentinţa flaubertiană aşezată de-asupra ferestrei întunecate a

---

[115] *Ibidem*, p. 128.

[116] Cf. Jules de Gaultier, *Le Bovarisme*, Mercure de France, Paris, 1921, pp. 261—262.

[117] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, ed. cit., p. 425.

[118] Flaubert, *Correspondance*, ed. cit., vol. IV, p. 232.

[119] Cf. Ernest Seillière, *Le Romantisme des Réalistes. Gustave Flaubert*, Librairie Plon, Paris, 1914, p. 288.

[120] O sugestie uitată: „Bouvardism ar fi mai corect chiar decît bovarism"; cf. Charles Lalo, *L'Art et la Vie*, ed. cit., vol. V, p. 154.

romanului pierdut stipulează : „Să copiem ca altădată. Confecționarea unui birou cu dublu pupitru“ [121].

După cum era de așteptat, din opera lui Flaubert în secolul al. XIX-lea a fost reținută doar o latură. Anume modalitatea de edificare a decorului spațial, în funcție de care personajul să-și individualizeze condiția, iar cititorul să descopere un *mediu*. Sensul mai adînc, al luptei romanului împotriva lui însuși și al topirii ficțiunii în realitate, generează în mai mică măsură o modă flaubertiană. Dar faptul nu este inexplicabil. Tranziția spre bouvardism reprezenta un risc al unei autonomizări a universului epic de care romancierii ultimelor decenii devin conștienți. Evitarea ca și acceptarea acestuia provoacă necesitatea unor reconsiderări, ceea ce estompează — într-un fel sau altul — convergența. Romanele lui Flaubert sînt situate într-o zonă a premiselor, acolo unde indicele originalității își pierde supremația. În consecință, istoriile literare consemnează imbolduri sau atracții exercitate de *Doamna Bovary*, totdeauna parțiale ori limitate. Înainte de a-și elabora doctrina, Giovanni Verga scrie două romane — *Storia di una capinera* (*Povestea pitulicii* — 1869) și *Il marito di Elena* (*Soțul Elenei* — 1882) — în care climatul moral joacă un rol decisiv în evoluția conflictului. Proeminența lui amintește de Flaubert [122]. De altfel, același climat, cuplînd determinările sau cauzele exterioare romanului, suscită interesul lui Theodor Fontane. Motivul Bovary (*Bovary-Stoff*) [123] apare în *Effi Briest* (1895), unde Yonville primește o replică prusacă. Izolat de creația lui Flaubert, *Salammbô* își are propria filieră. Fastul decorativ care aduce sub ochii cititorului cetatea Sagunto, o altă Cartagină, îl situează pe Vicente Blasco Ibáñez cu *Sónica la cortessana* în continuarea

---

[121] Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, în *Oeuvres*, ed. cit., vol. II, p. 987.

[122] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, Editura științifică, București, 1969, p. 401.

[123] Cf. Winifried Engler, *Der französische Roman von 1800 bis zur Gegenwart*, Francke Verlag, Bern-München, 1965, p. 76.

lui Flaubert [124]. Scriitorul francez este atît de des folosit ca predicat, încît presupusa sa influenţă dă naştere la o obsesie. Ce-i drept, nu atît de puternică pentru a reuni laturile disparate. Este greu de înţeles care este „impersonalitatea" din *Salammbô* şi cum poate fi preluată în dramele istorice ale lui Pietro Cossa (*Nerone* sau *Messalina*). Căci, oricum ai privi, impersonalitatea ţine de tonul narativ, iar antichizarea subiectelor era o comună reacţie de depăşire a medievalismului romantic. Apoi, la fel de greu de acceptat ar fi că simplitatea stilistică din *Salammbô* conduce la somptuozitatea neobarocă din *Las Figuras* (1916—1917) ale lui Miró. Chiar dacă „impersonalităţii" îi face loc tensiunea formelor baroce, exactitatea în ceea ce-l priveşte pe Flaubert nu atinge un grad mai înalt. Comparaţiile ocazionale, trecute cu timpul în ordinul adevărurilor impunătoare dar incontrolabile, se demonstrează în cele din urmă a fi suficiente. Flaubert face epocă nu pentru că a influenţat-o, ci pentru că a exprimat-o. Una din laturile creaţiei sale e posibil să servească drept punct de coincidenţă cu opera altor romancieri; mai importantă, însă, e convergenţa de adîncime, unde spectaculoasele intersecţii de suprafaţă, niciodată convingătoare, fac loc unei consubstanţialităţi a germenilor narativi. Desigur, în vremea lui Taine şi a determinismului climateric nu e de mirare că *Doamna Bovary* transpare ca o dramă a relaţiilor dintre individ şi mediu, dintre artă şi contemporaneitate. Deşi îmbunătăţit prin aducere la zi, sistemul e cunoscut încă din *Spiritul legilor* de Montesquieu. O operaţie asemănătoare se poate aplica întregii literaturi, din orice vîrstă, deci şi lui Hoffmann sau Balzac. Oricum, ea nu-l selectează pe Flaubert în chip special. Exemplele de mai sus nu sînt întîmplătoare. Socotit de unii izvor al unor pledoarii pentru romantismul realiştilor [125] iar de alţii sursă realistă a naturaliştilor, Flaubert continuă să fie sfîşiat între etichete, sacrificiu deseori practicat pe

[124] Cf. Juan Chabás, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, pp. 355—356.

[125] Cf. Ernest Seillière, *Le Romantisme des Réalistes. Gustave Flaubert*, ed. cit., pp. 284—287.

altarul istoriei literare. Pentru a-i oferi „onoarea de a încarna naturalismul" i se atribuie două tendințe: „o observație minuțioasă și exactă a realității, oricare ar fi ea, ceea ce se rezumă sub numele de realism; o preocupare pentru metodele științifice, o nevoie normată de a ști, o anume filozofie a vieții, ceea ce se rezumă sub numele de naturalism" [126]. Într-o astfel de definire, decantarea celor două „tendințe" e iluzorie. În fond, motanul Murr al lui Hoffmann dovedește tot atîta minuție în captarea realului sau interes pentru o *Lebensphilosophie*, iar Balzac — mare admirator al său — nu e nici pe departe străin de preocupările scientizante [127]. Mai lucid decît succesorii săi în teoria naturalismului, Zola se pricepea să vadă în Flaubert un spirit clasic acționînd în imperiul romanului din secolul al XIX-lea. Grație *Doamnei Bovary* sau *Educației sentimentale*, exuberanța descripțiilor balzaciene (aceea care-l supăra pe Delacroix) este supusă unui „echilibru înțelept". Mediul reprezintă o pictură în detalii necesare exteriorizării „stărilor interioare ale personajelor". Spațiul pluriobiectual pune la dispoziție *documente ale privirii*, atestînd realitatea așa cum poate fi și nu cum ar trebui înregistrată. „Se poate spune că Gustave Flaubert a redus la stricta necesitate lungile enumerări de expert în evaluări, prin care Balzac își acoperea începutul romanelor" [128]. După descrierea absentă din romanul luminilor, răscumpărată în splendoarea vălurilor peisajistice ale romanticilor, după acribia arhivistică de tip balzacian, făcînd civilizația să rivalizeze cu natura în infinitatea detaliilor, Flaubert semnalează un moment de echilibru. Firește, nu numai al lui și tocmai de aceea un moment.

Odată trecut de amiaza secolului, romancierul se așează la un *dublu pupitru*. Bouvardismul nu era decît una din soluțiile prin care romanul ajunge să se conteste pe el în-

---

[126] Pierre Martino, *Le Roman Réaliste sous le Second Empire*, Librarie Hachette et Cie, Paris, 1913, p. 162.

[127] Vezi pp. 287—288, 292—293.

[128] Émile Zola, *Le Roman experimental*, în *Oeuvres critiques* Cercle du livre précieux, Paris, 1968, vol. I, p. 1301.

suși, ca formulă livrescă de reprezentare a realității. Contralumina care străbate spațiul romanesc, prelungindu-l în orizontul de receptare, al cititorului, impune naratorului condiția lui Ianus. Într-un sens, el își îndreaptă ochii spre scena conflictuală, adecvîndu-și privirea celei a personajului. Într-altul, el se uită în afara romanului, de unde verosimilitatea încetează de a se mai substitui realității. Stăpînit pe durata narațiunii, efectul realului distruge în cele din urmă romanul. Renunțarea la măsura secundă în reglarea privirii și opțiunea exclusivă pentru cea dintîi (ochiul personajului ca punct unic de observație) va apare abia la sfîrșitul secolului, prin *Paludes* al lui André Gide. Deocamdată, romancierul insistă asupra ambelor sale funcții. Flaubert frîngea dualitatea real-imaginar prin ieșirea într-un epilog ironic. În *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănîncă* (1863), Nicolae Filimon procedează într-un chip care, deplin original, marchează convergența europeană. Vîrsta romanului este aceeași.

Termenul mediu prin care Filimon extrage logica textului din logica faptelor narate îl reprezintă *ciocoii*. Ca agent al conflictului, ciocoiul este un tip universal. Ca receptor (Filimon îi adresează romanul), el este un cititor ideal. În amîndouă ipostazele, ciocoiul definește un stadiu ultim, treapta cea mai înaltă de falsificare a contractului natural. Bazîndu-se pe ideea egalității de la natură, care relevă inegalitatea socială dar și putința ascensiunii, se vrea un erou, „plecat pe drumul de a deveni om mare cu orice preț". Dotat cu imaginațiune și beneficiar al unor ani de ucenicie (studiindu-i cu atenție pe servitorii bătrîni învață să urce în ierarhia „meseriilor sociale" — de la rîndaș și lacheu la vătaf de curte și „boier făcut"), făurește planuri și știe să aplice „metodul prin care să-și facă stare" [129]. Ipocrit atîta vreme cît este în ridicare, cînd și-a atins ținta, ciocoiul „eclată ca o bombă", cu alte cuvinte „se arată lumei în mizerabila și urîcioasa nuditate a sufletului său celui mic" [130]. Ca atare, devenirea sa e iluzorie, ascensiunea nefiind altceva

[129] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, ed. cit., p. 6.
[130] *Ibidem*, p. 5 și 9.

decît procesul dezgolirii condiției primare. La fel ca Balzac, Filimon nu acceptă teza purității originare de obîrșie rousseauiană. Ajuns aici, la recunoașterea ostentativă a propriei identități, ciocoiul ocupă fotoliul spectatorului perfect inițiat în tainele comediei. Adevărul romanului îi apare doar lui cu deplină vigoare. Deasupra stărilor sociale, el se dezbară de orice prejudecăți și gust pentru frumos. Boierilor nu le-au dispărut cu totul simțămintele nobile ; negustorii nu depășesc nivelul „unor hoți sau ciocoiași ordinari", amatori „fără diplomă de specialitate" ; țăranii nu sînt nici ei oamenii căutați ; clerul înalt sau proletar este și el lăsat deoparte, fie pentru că el reușește întotdeauna să evite nuditatea, fie pentru că e protejat de legea presei („am găsit ignoranța întronată, invidia, mîndria, lăcomia și alte păcate mortale, pe care ne oprim a le descrie, căci legea de presă, fără îndoială, ne-ar condamna la zece ani de ocnă") [131]. În schimb, lipsiți de orice tentație de a literaturiza dar apți să învețe (există și „ciocoi ai condeiului"), aceștia pot completa romanul : „Citiți-o cu băgare de seamă, domnii mei, și oricîte hoții îmi vor fi scăpat din vedere, însemnați-le pe un catastih și mi le trimiteți ca să le adaog la a doua ediție" [132]. Actor și cititor, ciocoiul este plasat într-un mediu care amplifică starea tipică. De factură iluministă, criteriul este net antirousseauian : „Iată tipul ciocoiului din toate țările și mai cu seamă din țara noastră, unde lumina adevăratei civilizațiuni n-a răsipit încă norii cei groși ai ignoranței și ai depravațiunei" [133]. În spiritul introducerii la *Comedia umană,* civilizația multiplică speciile zoologice, încît ceea ce naște din pisică mănîncă altfel șoareci, în funcție de spațiul conflictual și de datarea lui. Universalitatea tipului comportă localizarea, căreia secolul îi imprimă deosebite *faze* — de la ciocoiul cu anteriu și călimări la brîu pînă la ciocoiul în frac și cu mănuși albe.

Dedicația și *Prologul* la *Ciocoi* au profunde implicații în lectura romanului. Pentru că aici narațiunea primește

---

[131] *Ibidem,* p. 4.
[132] *Ibidem.*
[133] *Ibidem,* p. 9.

o motivație pe care, paradoxal, nu o respectă. În primul rînd, aici este determinat cadrul romanesc. În centru, se află *casa bogatului,* un soi de instituție pedagogică pe care ucenicul — ca dovadă a receptivității — ajunge să o distrugă. În această școală (Filimon îi zice pepinieră), ciocoii sînt distribuiți în două categorii. De o parte, noii veniți, ciocoii potențiali. De cealaltă, parveniții consacrați, cu atribute de protectori. Întotdeauna există un ciocoi *mai vechi,* pe lîngă care se formează unul *mai nou.* După legea comediei, cei dintîi vor juca rolul păcălitorilor, iar ceilalți rolul păcăliților. Dar, în ambele cazuri, intrarea în rol falsifică natura ciocoiască a personajelor. Dinu Păturică, ciocoiul aspirant, face exces de tartufism (abundă „scenele de tartufism jucate cu atîta măiestrie") [134], pe cînd Andronache Tuzluc, în calitate de boier făcut — în loc să „eclateze" — rămîne impasibil. Machiaverlîcul e inutil, Tuzluc e un Pantalone care a atins iremediabil faza credulității. Abil intrigant în suita lui Caragea, fanariotul își pierde brusc priceperea interpretărilor fizionomice, încît devine victimă sigură. Or, subliniază autorul, trăsăturile lui Păturică „lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambițioase, ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacolile ce întîmpina la realizarea lor" [135]. În aceste condiții, Filimon separă privirea personajului de aceea auctorială. Dubla focalizare dă naștere unui registru variabil de consemnare a evenimentelor. Din unghiul lui Păturică, Tuzluc este „un antiriu de cutnie ca gușa porumbului, încins peste mijloc cu un șal de Țarigrad, cu işlicul în cap și învelit pînă la ochi cu o giubea de postav albastru blănită cu blană de rîs" [136] o fantoșă și un instrument al propriei ascensiuni. Vidat de conținut omenesc, postelnicul este o victimă comică. Prin compensație, privirea autorului îi restituie un dat uman, „o scînteie de amor" pentru Duduca, ceea ce, o dată mai mult, „îl făcea neferi-

[134] *Ibidem,* p. 49.
[135] *Ibidem,* p. 11.
[136] *Ibidem,* p. 12.

cit chiar în mijlocul celor mai mari veselii“ [137]. Din unghiul lui Gheorghe, vătaful care își încearcă sorții pe o cale opusă lucrării cioociești, Tuzluc e o ființă lipsită de apărare, atît împotriva lui Păturică și a Duducăi, cît și împotriva lui însuși. Dezvăluindu-i pericolul, bunul vătaf ar avea ocazia să înțeleagă că adevărul este o marfă proastă (evident doar pentru autor), dacă iubirea față de boier nu ar fi nestrămutată ; „disperat că și-a compromis viitorul fără cel puțin să scape pe stăpînu-său de nenorocire“, el îl regăsește pe fostul postelnic într-o casă din mahalaua oțetarilor. Scos din spațiul său de dominație și, totodată, din rol, Andronache înduioșează. Nu a mai rămas decît un spectru, părăsit într-o garderobă. Ișlicul stă sub masă, alături de „cizmele turcești de saftian roșu și o strachină cu ouă“, iar sub tavan atîrnă „un anteriu și o giubea blănită“ [138]. Purificarea de vină pare să se fi produs, dar autorul intervine și de această dată rostind sentința : un scelerat.

Filimon își așează protagoniștii într-un clește de lumină. Eliberat de obligația unui punct de vedere impersonal, naratorul obține neutralitatea comentariului, corectînd continuu ceea ce personajele însele sînt tentate să înregistreze într-un moment sau altul al conflictului. Intervențiile sale sînt, de aceea, cu atît mai evidente. S-a observat „desăvîrșita tehnică balzaciană“ cu care este făcută la începutul cărții prezentarea eroilor [139]. Dar, la vremea în care Filimon scrie *Ciocoii,* amănunțitele tablouri portretistice care generează mișcarea romanescă încetaseră a mai fi balzaciene. Spre exemplu, Dostoievski o utilizează frecvent, în *Idiotul* sau *Frații Karamazov,* fără ca prin aceasta să fie balzacian, fie și într-un grad oarecare. Înrămările fizionomice primesc, în comparație cu Balzac, o altă funcție. La Filimon, portretele nu stau în prim plan, avînd dimpotrivă rolul de a segmenta înaintarea narațiunii. „Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile /.../ și, în loc de-a-l

---

[137] *Ibidem,* p. 34.
[138] *Ibidem,* p. 245.
[139] Cf. G. Călinescu, *Nicolae Filimon,* Editura științifică, București, 1959, p. 197.

întrerupe din visările sale ambiţioase, să facem cunoscut lectorilor noştri pe postelnicul Andronache Tuzluc" [140]. Inserţia acestui pasaj fiziologic are o triplă consecinţă. Pe de o parte, aici se face o incursiune în preistoria actelor narate, deci în anterioritatea acelei dimineţi de octombrie a anului 1814 cînd Păturică soseşte la Bucureşti. Aşadar, portretul dilată simultan timpul naraţiunii (*Erzählzeit*) şi timpul despre care se narează (*Erzählzeit*). Mişcarea epică dobîndeşte amploarea anunţată în *Prolog*. Pe de altă parte, portretul îi serveşte autorului pentru a părăsi un fir narativ şi a urma un altul. În momentul în care Păturică visează la mărire în josul scării din casa lui Tuzluc, postelnicul vizează propria-i stratagemă (să pătrundă prin căsătorie în familia unui boier pămîntean, banul C...). Prezenţa mai multor ciocoi, şi încă de generaţii şi cu mijloace diferite, îi impune lui Filimon conceperea unui *roman al concomitenţei*. După cum s-a arătat cu cîteva pagini mai sus, faptul era recent în devenirea romanului din secolul al XIX-lea. Scriitorul român descoperă formula dintr-o necesitate de sistem. Situarea tuturor ciocoilor în acelaşi spaţiu, dată fiind capacitatea lor de observaţie distinctă de aceea a autorului ar fi interzis logica faptelor, decăderea unora şi ascensiunea altora. Selectarea zonelor de acţiune şi dezvoltarea naraţiunii în planuri paralele condiţionează verosimilitatea. În fine, cea mai importantă din consecinţe rezultă din contrapunctul prin care naraţiunea înglobează portretul. Anularea premiselor portretistice — infirmare care la Balzac nu era posibilă — cuprinde întregul catalog. Astfel, Păturică se vede de la bun început strivit de detalii uriaşe. „La cingătoare cu nişte călimări colosale de alamă" [141], junele ambiţios, acceptat de Tuzluc ca ciubucciu, pătrunde în camera adecvată slujbei, unde îl întîmpină — încadrat de un mobilier sărăcăcios şi de două tablouri istorice „zugrăvite cu vopseli proaste" — un „ibric colosal". Firește, „dă o privire repede şi dispreţuitoare camerii sale" ; mai puţin însă firească este satisfacţia pe care o are privind de la fereastră „mulţimea de găini, gîşte, raţe,

[140] Nicolae Filimon, *op. cit.*, p. 17.
[141] *Ibidem*, p. 11.

claponi, cocori și călifari ce furnicau prin curtea boierească". Exclamația — „Iată-mă, în sfîrșit, ajuns în pămîntul făgăduinței" — este, luată în serios, ridicolă, neavînd nimic comun nici cu postura meditativă pe care o afișează citind pe treptele scării de la intrarea casei (Păturică se educă prin Plutarh, Cezar și Machiavelli, precum și printr-un „tractat de fiziologie"), nici cu viitoarea lui carieră. Duduca, o „Vineră orientală", îndeamnă la comparații epopeice. Din neamul Elenei, ea îl depășește pe Păturică, întrucît „aspirațiunilor la mărire" li se adaugă „pasiuni mai tari, mai neînfrînate" [142]. Adaos fatal căci, după ce contribuie la ruinarea postelnicului și își părăsește satul (Păturică e băgat la ocnă), „face pe cocheta" și la sud de Dunăre, ceea ce îi atrage din partea cadiului condamnarea la moarte prin înnecare. În cazul ei contrapunctul este mai estompat, deoarece, printr-o reflexie flaubertiană, Filimon acceptă că „natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice" [143]. „Moștenind din naștere un mare talent de intrigă și lingușire", Tuzluc devine vulnerabil, imediat ce nu mai croiește planuri. Amorul „foarte tare" pentru fiica banului, cum ne asigură Filimon în portret, se stinge definitiv la apariția Duducăi, perfect accesibilă. Lipsa obstacolului se dovedește înșelătoare: la nunta Duducăi și a lui Păturică, îl lovește damblaua. Cînd contrapunctul dintre portret și prelungirea sa narativă dispare, Filimon renunță pur și simplu la portret. Exclusiv erou, Gheorghe rămîne un nume. Exclusiv anti-erou, Costea Chiorul — Gobseck în variantă locală — e o caricatură.

Este o comedie? este o tragedie? Aceasta depinde de organizarea spațiului conflictual și de filtrarea luminii care-i asigură transparența. Indiscutabil, Bucureștii lui Caragea-vodă reprezintă un bîlci al deșertăciunilor, o insulă carnavalescă izolată de o mare în furtună. Ieșirile sînt la culme periculoase; Tuzluc le evită, iar Păturică, atunci cînd pleacă, silit de afaceri, se înspăimîntă ascultînd doine de haiducie. În schimb, casa ciocoiască este un spațiu construit

[142] *Ibidem*, p. 39.
[143] *Ibidem*.

după tiparul comediei. Valoarea i-o dă etajarea : ceea ce se întîmplă în „partea de sus a caselor postelnicului" e reluat „în partea de jos, sau mai bine în beciuri" [144]. Mimînd ospățul celor de sus, semenii lui Păturică își demonstrează superioritatea. În fond, slugile sînt stăpînii. Și nu numai pentru că nu lipsește nimic „întru îndeplinirea gustului lor rafinat" sau pentru că aici se cunosc „danțuri etnografice" („monotonul menuet, dantul clasic al saloanelor europene, săltătoarea cracoviană a leșilor, cotilionul franțuzesc, valțul nemților și ecosezul adus din fundul Britaniei") [145]. Se știe, Emmei Bovary îi scăpaseră unele din „exercițiile corografice obicinuite în timpii aceia". Ciocoii nu au însă nimic provincial. Superioritatea lor derivă din setea de perfecționare. Pînă să ajungă la chindia și jocul numit „ca la ușa cortului", Păturică le împărtășește o istorioară din *Floarea darurilor* ; „Dacă voi ați fi urmat paradigma acestei istorioare, nu erați să vă plîngeți acum că stăpînii voștri v-au prins cu ocaua mică" [146]. Nivelul și izvoarele de cultură sînt antonpannești. Drumul de la casa lui Tuzluc la palatul domnesc este, în consens, un traseu parodic. „Sania mitologică a lui beizadea C. Caragea făcută în forma carului lui Apollon" [147] dă imaginea carnavalului. De altfel, palatul nu este decît un han („o grămădire de material"), în a cărui incintă „tîlhari în mare parte fanarioți scăpați din închisorile Stambulului jăfuiau cu deplină libertate" [148]. Caragea însuși e un actor, pregătit în orice clipă să se lepede de costumul voievodal. Suspectat de sultan (marele stăpînitor aflase că principele se apucase să învețe muzică vocală în gustul Eteriei), el este mai degrabă un persecutat decît un persecutor. „Camera grămăticiei", unde îl cheamă pe banul C... pentru a-i impune căsătoria Mariei cu Tuzluc, e scena unei farse. În afara celor doi, nimeni nu știe că postelnicul a pierdut partida.

[144] *Ibidem*, p. 133.
[145] *Ibidem*, p. 149.
[146] *Ibidem*, p. 140.
[147] *Ibidem*, p. 121.
[148] *Ibidem*, p. 26.

Dar Bucureștii lui Caragea au un *teatru*. În interiorul său triumfă — chiar fără voie — adevărul. La 8 septembrie 1818, la reprezentația cu *Italiana în Alger* de Rossini, asistă Duduca și Tuzluc. În așteptarea clopoțelului, spectatorii comentează: „E tragedie, ziceau unii. Ba este comedie, răspundeau alții, afară de cîțiva învățați, cari, luînd cuvintele *drama giocoso* în simț material, afirmau cu aroganță că nu este nici tragedie, nici comedie, ci jalnică priveliște cu jocuri și cîntece!" [149] Pentru Tuzluc, traducerea termenului se face „în simț material". Etajat ca și casa lui, dar fără pereți despărțitori, spațiul teatral denunță minciuna. Din gura a doi condicari de divan, care „rîdeau ca nebuni", postelnicul află istoria veritabilă a existenței sale. Din acest moment, natura spațiului se modifică.

Un argument că Nicolae Filimon orientează deliberat lectura în această direcție provine din breșa pe care o provoacă în derularea narațiunii. Capitolul *Teatrul în Țara Românească* sparge timpul romanului (în subtitlul *Ciocoilor vechi* intervalul e specificat: *De la 1814 pînă la 1830*), făcînd o istorie a instituției pînă la 1844—1845. Fără îndoială, scriitorul căuta să-și informeze cititorii, dar scopul nu este unic. În vreme ce în planul ficțiunii fanarioții sînt încă la putere, antractul laudă domniile pămîntene de după răscoala lui Tudor Vladimirescu. Iar principele Grigorie D. Ghica, pomenit aici pentru dorința de a aduce țării „cel mai înalt grad de fericire", nu va întîrzia să urce pe scena romanului. Fuga lui Caragea, otrăvirea lui Șuțu, sosirea lui Alexandru Ipsilanti în fruntea eteriștilor, complotul împotriva lui Tudor sînt acte istorice care se răsfrîng asupra destinului „nescris" al personajelor. Tuzluc dă faliment la plecarea celui dintîi, Păturică se ridică la demnități politice, atingînd apogeul în urma participării la asasinarea eroului de la 1821. Dar Bucureștii devin un spațiu apocaliptic. Serbările pe care Păturică le organizează în continuare nu mai pot înșela. Actualizînd tragicomic fabula *Boul și vițelul*, bătrînul Ghinea Păturică își blestemă fiul în mijlocul ospățului. Este

[149] *Ibidem*, p. 190.

un blestem secund, ecou al aceluia emis de Tuzluc în biserica Lucaci. Dar și acela cu o doză de ridicul, fiindcă, literariceşte, „preferăm pe risipitor avarului, pe amant bărbatului îneşlat" [150]. Pentru pandurii lui Tudor, teritoriul este malefic, în sfera atotputerniciei demonice a celor de teapa lui Păturică. În fine, chiar pentru Păturică. Răsplătit de Ipsilanti cu isprăvnicia de Prahova și Săcuieni, uită de pericolul îndepărtării de centru și se întoarce în Bucovul natal. Proaspăt urcat pe tron, Ghica îl aruncă în ocnă. Infernul are un caracter justițiar, căci, la Filimon, e vorba de „satanismul propriu romanelor populare" [151]. În piața Sfîntul Gheorghe, „nepoții Grahilor" asistă la pedepsirea lui Costea Chiorul, tulburați însă de sosirea lui Tuzluc și Păturică, fiecare în racla lui. Setoși de răzbunare ca în Roma martirilor, ei sînt aceiași care, peste un timp, formează alaiul — de nuntă și înălțare în protipendadă — al lui Gheorghe. Filimon iese din roman pe calea basmului.

În mod clar, epilogul contrazice prologul. În ordinea faptelor narate, ciocoiul-cititor nu mai are ce adăuga. Soarta personajelor e decisă. Mai mult decît atît, forțînd deznodămîntul, autorul și-a prefăcut romanul într-o parabolă : „este de ajuns ca omul să fie bun și înzestrat de natură cu virtuți și inteligență și, fie condițiunea sa oricît de obscură la început, el va ajunge la mărire" [152]. Din nevoia de a demonstra, Filimon alterează finalismul. Premisele nu presupun mărirea. De la Rousseau la Balzac, în ciuda oricăror diferențe, concluzia rămîne aceeași. Turnura conflictuală a *Ciocoilor vechi* stîrnește „preaiubiților" ce-și descoperă oglinda o reacție previzibilă, un zîmbet superior. S-a sfîrșit doar un act ; urmează altă fază, a *Ciocoilor noi,* pe care însă Filimon a lăsat-o nescrisă.

De o altă factură decît la Flaubert, dublul pupitru există însă și la Nicolae Filimon. Singur mijloc de a controla efec-

[150] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* ed. cit., p. 315.

[151] E. Lovinescu, *Critice,* Editura Ancora, S. Benvenisti & Co, București, f. a., vol. III, p. 29.

[152] Nicolae Filimon, *op. cit.,* p. 298.

tul realului, de a privi în contralumină rețeaua punctelor de reper de pe suprafețe românești, la dispariția sa puntea spre ficțiune se ridică. „Ca și în cazul operei lui Cervantes sau a lui Flaubert, eroul devenit tip iese din file și trăiește în afara cărții" [153]. O ieșire în afara cărții întrucît, în sens adînc, Păturică își ratează romanul, incapabil ca *ciocoi* să se *învecheaască*.

Înainte de a trece la un ultim exemplu din care să reiasă modalitățile de dimensionare a spațiilor conflictuale în epoca de maturitate a secolului al XIX-lea, se cuvin rememorate pe scurt datele introduse în cercetare. Mai întîi, faptul că distincția dintre cadrul metonimic și cel metaforic, netă în plan teoretic, este relativă în demersul critic. Dificultatea se amplifică, dat fiindcă romanul se raportează mereu — raportare interioară — la convențiile literare, în curs de perimare sau în germene. Apoi, că rolul neutral sau catalic al cadrului diferă de la conștiința personajului la aceea a naratorului, lectorul fiind obligat să perceapă contrastele pe care le învinge funcția fabulatorie. În cele din urmă, că sistemul optic al romanului din această perioadă dispune de spațiul conflictual ca zonă de verificare a articulațiilor narative prin logica evenimentelor exterioare ficțiunii. Cu alte cuvinte, spațializarea devine o șansă a romanului de a depăși, printr-o luptă împotriva sieși, romanescul. Este o raportare la sine care denotă nu numai creșterea lăuntrică, evoluția de-alungul intervalului, dar și unitatea secolului ca *secol de roman*.

În decursul prezentului capitol, referințele la romanul istoric, fără să reprezinte un scop în sine, au intervenit ori de cîte ori înnoirea ansamblului epic oferea în acest plan argumente convingătoare. Prin *Război și pace* (1865—1871) al lui Lev Tolstoi, se produce însumarea necesară, deopotrivă în numele unui scriitor și al unei epoci. De altfel, încă de la interpretarea lui Scott și a romanului istoric de factură romantică, trimiterile spre Tolstoi nu puteau fi evitate [154].

---

[153] G. Călinescu, *Nicolae Filimon*, ed. cit., p. 231.
[154] Vezi pp. 170—171.

În opera scriitorului rus se întrevede celălalt versant pe care secolul al XIX-lea îl impune genului. Un alt versant și nu o distrugere, pentru că datele fundamentale se conservă. Ceea ce diferă este orientarea. Aptitudinile romanești ale lui Scott și ideile unui Vigny sau unui Manzoni sînt remodelate, odată cu o nouă înțelegere a temporalității și a accesului în istorie pe calea ficțiunii. Lui Tolstoi îi lipsește admirația balzaciană pentru epica scottiană, iar istoricitatea de tip stendhalian — din care se ivește, într-o spiritualitate post-romantică, romanul cronică — este de asemenea depășită. Dacă nu e vorba nici de medievalitate, un soi de navă sacră a eroismului, nici de pitorescul rafinat al civilizațiilor antice, ci pur și simplu de conflagrația europeană de la nașterea veacului, *datarea* conflictului primește un rol aparte. Istoricește, distanța e minoră ; însă din unghiul evocării, al puterilor ficțiunii, proximitatea e împinsă în zona arhetipalului, dobîndind profunzime. Sub altă zodie, întîlnirea istoriei cu propriile personaje dar și cu cele românești reproiectează, în ambele sensuri, individualitatea. Contrastul dintre adevărul istoric și verosimilul expresiei epice se șterge ; în istorie, „misia" individului nu diferă substanțial față de actanții ficționali. Precedînd demonstrația, se poate spune că la Tolstoi Napoleon e un erou doar în măsura în care asupra istoriei s-a răsfrînt romanul, și încă un roman prost dat fiindcă idealizează. Pentru a vindeca istoria de romanesc, romanul trebuie așadar să lupte împotriva lui însuși. Aceeași luptă, sesizabilă într-un fel sau altul, la toți romancierii vremii. Față de Manzoni, teoretician al „genului hibrid" [155], Tolstoi răstoarnă ierarhia romantică : există un *asentiment poetic,* distinct de *asentimentul istoric,* dar el acționează nu mai puțin în istorie decît în roman. De aceea, el reprezintă punctul de plecare spre autenticitate, întotdeauna o cucerire și nu un dat primordial. Riscul de a fi „hibrid", de unde și obligația contestării din interior, nu aparține exclusiv romanului ; dacă însă romanul și-l asumă în primul rînd, o face în folosul adevărului. În această or-

[155] Vezi pp. 93—98.

dine, cum se va vedea imediat, dimensiunea spațială este așezată de Tolstoi la originea mutației, mutație prin care încetează să se mai ateste inferioritatea romanului. De aici, din putința autodistanțării, provine încrederea recîștigată într-un gen care saturase prima jumătate a veacului.

În mare, acesta este *dublul pupitru* la care se statornicește Tolstoi scriind *Război și pace*. Puritatea epică a panoramei sale este exclusă. De o parte, stau comentariile auctoriale despre istorie, în special asupra segmentului temporal introdus în evocare. De cealaltă, mișcarea protagoniștilor, ecuație multiplă a unor convingeri proprii asupra sensului istoric. Separația dintre *opiniuni* și *viață*, atît de obișnuită în secolul al XVIII-lea, pare acum o noutate. Romanticii, abordînd romanul istoric, se sileau să încorporeze viziunea. Percepînd abuzul, Tolstoi trasează un hotar. Sugestia venea din partea unei vîrste care nu se sfiise să fortifice verosimilitatea actelor prin corectitudinea comentariilor. Dar, în comparație cu romancierul din vremea lui Hamilton sau Baculard d'Arnaud, în *Război și pace* evenimentele narate nu ilustrează o idee preconcepută. Ca autor, Tolstoi își limpezește gîndirea pe măsură ce narează. Interesant de observat, personajelor le este respectat același statut. Abia gestul clarifică, dezleagă gîndul („În clipa cînd făcu gestul și rosti cuvintele acestea, Pierre simți că problema vinovăției soției sale, care-l chinuise în ultimele douăzeci și patru de ore, își căpătase, în sfîrșit, o dezlegare afirmativă") [156]. Mai mult decît atît, romantica distincție dintre personajele atestate documentar (neinventate) și cele românești (rod al invenției) este pusă să lucreze *à rebours*. Comentariile nu privesc categoria secundă (actele Bolkonskilor, Rostovilor, Kuraghinilor sînt verosimile prin ele însele), ci doar indivizii istorici (Napoleon sau Kutuzov). Aici verosimilitatea se alterează, revenind comentariilor să denunțe falsitatea cronicilor. Ca să urce în ficțiune, acestor nume consacrate trebuie să li se răpească *aura istorică*. Altminteri, autenticitatea e compromisă iar intersecția destinelor

[156] L. N. Tolstoi, *Război și pace*, E.L.U., București, 1961, vol. II, p. 31

imposibilă. Pentru ca scena romanului să se pătrundă de istorie, să-şi apropie unitatea şi să egalizeze factorii umani într-o omenire (pentru Tolstoi, „sentimentul nemijlocit al independenţei eului" e o eroare) [157], registrul comentariilor purifică de orice tentaţie spre romantizare. A autorului, ca şi a cititorului.

Desigur, consideraţiile din *Război şi pace*, ca şi acelea din *Anna Karenina* (1875—1877) şi *Învierea* (1899), pot fi autonomizate şi, în această calitate, condamnate („Tolstoi a fost un Zwingli al nostru, un Huss al nostru") [158]. Chestiunea este elucidată, fără a mai necesita o reluare. În schimb, din paginile expozitive care însoţesc *Război şi pace* merită a fi reţinute acele idei-replică la un mod perimat de a concepe romanul istoric.

Spre deosebire de Manzoni, Tolstoi nu acceptă că *adevărul pozitiv*, deci deplina obiectivitate în relatarea faptelor irepetabile, le-ar reveni exclusiv scrierilor istorice, extraromaneşti. Dimpotrivă, suspectează atracţia pentru memorabil şi le impută istoricilor că eludează cauzele ultime ale fenomenelor: „Toată această stranie şi de neînţeles contrazicere între fapte şi descrierile istoriei vine doar din faptul că istoricii, scriind despre acest eveniment, au scris istoria sentimentelor şi a vorbelor mari, deosebit de frumoase, ale feluriţilor generali şi nu istoria evenimentelor" [159]. În absenţa tezelor romantice despre ficţiunea istorică, nu s-ar înţelege prea bine cu cine se războieşte Tolstoi. Privite mai atent, argumentele îi mustră nu atît pe istoriografi, cît pe romancieri. Deformarea sentimentală a logicii istoriei e un răspuns la ideile lui Manzoni, pe cînd disjuncţia dintre adevăr şi frumosul cu orice preţ constituie o replică dată lui Vigny [160]. Firește, rostul naraţiunii este de a înlătura haloul mitologizant care îmbracă evenimentele. Restituindu-le, romanul

[157] Ibidem, vol. IV, p. 413.

[158] Cf. A. V. Lunacearschi, *Despre opera lui Tolstoi*, în vol. col. *L. N. Tolstoi în critica rusă*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950, p. 240.

[159] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. IV, p. 208.

[160] Vezi pp. 95—96.

răzbate dincolo de selectivitatea interesată a cronicilor și de falsul memorabil. Pentru sine, nu există *istorie uitată* sau, mai bine zis, ignorînd această secțiune a realului, consemnările cronicărești se abat fatalmente de la adevăr. Eroarea lor provine din încercarea de a suprima golurile, create de ele însele ca o groapă de aruncare a actelor minuscule. Motiv pentru care, vizînd totalitatea, explicațiile transpar a fi sfruntate. Îndoiala că Tolstoi ar avea în vedere doctrina romantică, dacă ea persistă în conștiința cuiva, se risipește relativ simplu. În *Război și pace*, deși numele lui Prosper Mérimée nu este pomenit, este citat un pasaj amintind de înțelesurile din *Cronica domniei lui Carol al IX-lea:* „oricît de ciudată ni s-ar părea ipoteza că măcelul din noaptea sfîntului Bartholomeu, ordonat de Carol al IX-lea, s-a produs nu datorită lui, ci că lui i s-a părut numai că a ordonat el lucrul acesta", coroborată cu iluzia lui Napoleon de a fi comandat la Borodino, „oricît de ciudate ni s-ar părea aceste ipoteze, totuși demnitatea umană, care-mi spune că fiecare din noi este, dacă nu mai mult, în nici un caz mai puțin om decît marele Napoleon, îmi poruncește să admit această soluționare a problemei" [161]. Or, Mérimée, afirmînd că actele lui Carol al IX-lea nu sînt prin nimic mai explicabile decît ale unui oarecare contemporan al său ori că faptele ilustre rămîn enigmatice, se pronunța el însuși împotriva fluxului romantic [162]. În loc să-l portretizeze pe suveran, Mérimée își trimite cititorul să vadă bustul din muzeul Angoulême. Mai suspicios în ceea ce privește veridicitatea cronicărească, Tolstoi îl caricaturizează în interiorul romanului. Coincidența în felul de a trata personalitățile dominînd istoria (nu și romanul), fie ea limitată, este ușor de constat. Limitată căci, sprijinindu-se pe un fragment extras din Byron („I only say, suppose this supposition"), Mérimée se mărginea a le sfida presupusa măreție. Radical, Tolstoi dezvoltă o teorie și nu lasă moartă ideea că istoria o face poporul și nu deranjamentul stomacal

[161] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. III, p. 265.
[162] Vezi pp. 147—152.

al lui Carol al IX-lea sau guturaiul lui Napoleon. Dusă la ultime consecinţe, teoria tolstoiană sună astfel : „Pentru istorie, libertatea este doar expresia a ceea ce rămîne necunoscut din ceea ce ştim despre legile vieţii umane“ [163]. Echivalînd opoziţia necesitate/libertate în termenii cunoscut/necunoscut, comentariile din *Război şi pace* ajung la concluzia că triumful ştiinţei, a setei de a şti, înseamnă o sporire a sistemului de dependenţe şi, totodată, o diminuare a indeterminării pînă la „acele infinit de mici elemente de libertate, legate toate între ele în chip indisolubil“ [164]. Categoric, excursul nu este al unui filozof al istoriei, ci al unui spirit teoretic care, însumînd experienţa romanescă a veacului, emite sentinţe despre puterea de integrare a ficţiunii.

În ţesătura narativă de factură tolstoiană, infinitesimalele elemente de libertate (revelaţia infinitului mic de la Stifter şi George Eliot !) reprezintă ochiuri prea mărunte ca providenţa să se mai manifeste. Deşi refuză fragmentarismul istoriilor (Mérimée ar spune anecdoticul), Tolstoi nu admite providenţa, soluţie predilect romantică de totalizare. Construieşte, de aceea, o teorie a mişcării şi a cauzalităţii istorice plecînd de la premise negative. În primul rînd, „pentru mintea omenească e de neconceput absoluta continuitate a mişcării“ [165]. Înţelegerea deplasării depinde de divizarea procesului, descompunere care conduce la izolarea unor secvenţe aparent discontinui. Din impas se poate ieşi pe două căi, ambele neconvenabile. Prima constă în a extrage din pasta istorică un lanţ de evenimente continui, „cercetîndu-le separat de celelalte“. Inconvenientul derivă din faptul că respectivul *şir*, considerat închis, este o decupare iluzorie („întotdeauna un eveniment rezultă din altul“). Calea secundă propune urmărirea unui singur om — om mare, împărat sau comandant de oşti — şi acceptarea actelor sale drept „suma liberelor voinţe ale oamenilor“. Or, „suma liberelor voinţe omeneşti nu se exprimă niciodată în acţiunea unui

[163] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. IV, p. 410.
[164] *Ibidem*, p. 412.
[165] *Ibidem*, vol. III, p. 319.

singur personaj istoric" [166]. Pentru roman, concluzia este deosebit de fertilă: „să-i lăsăm în pace pe împărați, pe miniștri și generali, și să studiem elementele infinitesimale, de același gen, care conduc masele" [167]. Intriga de tip scottian, dînd viață unui cavaler în căutarea de a-și salva sau scoate monarhul din amorțire și injustiție (vezi *Talismanul* ori *Cinq-Mars* al lui Vigny), e abolită. Salvatorul nu are nici un rost, istoria nu are un centru generator; a-l inventa, cum propovăduia Vigny, este cu atît mai eronat. Distincția dintre *marea scenă* și *culisele istoriei*, specifică eposului romantic, își pierde orice valabilitate. Elementul se reține, întrucît aici este una din sursele de înnoire în modul de a determina dinamica spațiilor conflictuale. În al doilea rînd, premisa negativă intervine în meditația asupra cauzalității. „Pentru mintea omenească, totalitatea cauzelor fenomenelor e de necuprins" [168]. Alternativa, adică a socoti ca unic motiv voința unui singur om, reprezintă o pseudorezolvare, o cădere în absurd. Printr-o comparație între viziunea ptolemeică și cea copernicianã, frecventă în *Război și pace*, Tolstoi explică: „renunțăm cu desăvîrșire să căutăm cauzele în voința unui singur om, întocmai așa cum descoperirea legilor mișcării planetelor a fost cu putință numai atunci cînd oamenii au respins imaginea fixității pămîntului" [169]. Nici zeii, nici figurile proeminente ale vremurilor nu stau în centrul universului. Ei înșiși, eroii, se mișcă pe orbite independent de propria voință. Solară este doar „acțiunea maselor". În aceasta se rezumă, în corpul romanului, antiteza dintre Napoleon și Kutuzov. Jucînd „rolul de aparent comandant" (dublă iluzie asupra căreia Tolstoi insistă), unul se crede stăpîn pe evenimente și este înfrînt, celălalt le urmează, se lasă antrenat sub masca senilității („der alte Herr", îi spun nemții din statul său major) și învinge. Contrastul derivă din dialogul cu poza cavale-

[166] *Ibidem*, p. 320.
[167] *Ibidem*, p. 322.
[168] *Ibidem*, vol. IV, p. 83.
[169] *Ibidem*, p. 84.

rescă ; triumfă cel care ştie că războiul nu este o monomachie şi nu se donquijotizează.

Substanţa demonstraţiei finale din *Război şi pace,* în afară de propria-i masivitate, nu cuprinde nimic neaşteptat. Tolstoi îşi rezumă conceptual romanul : „Spre a ne putea închipui un om absolut liber, care să nu fie supus legii necesităţii, ar trebui să ni-l închipuim singur, în *afară de spaţiu, în afară de timp* şi *independent de cauze*“ [170]. Solitudine care, anulînd orice condiţionare, ar echivala cu *informalul* („necesitatea este formă“). Se verifică definitiv ceea ce autorul anunţase mai devreme, într-un pasaj programatic : superioritatea romancierului. Firește, nu una în general, căci s-a văzut reacţia de distanţare faţă de moda din primele decenii ale secolului, ci în relaţie cu actualitatea. Este o superioritate narativă atît în planul cauzalităţii, în cel temporal, cît şi în orizontul spaţial. Triada condiţionării îl raportează, deopotrivă, la istoric şi la romancierul de altă dată. „Drept cauză, nouă, oamenilor posterităţii, care nici istorici nu sîntem, nici stăpîniţi de pasiunea cercetării, şi poate tocmai de aceea judecăm evenimentele cu mintea limpede şi sănătoasă, ni se prezintă un şir întreg de pricini, cîtă frunză şi iarbă“ [171]. Istoricul ierarhizează cauzele şi alege vîrfurile, desconsiderînd intenţionat distanţa evocării. Dimpotrivă, romanticul dilata exagerat ambitusul retrospectivei şi, preferînd medievalitatea, admitea imixtiunea în lanţul cauzal a miraculosului. Oricît de mică, doza de miraculos era o marcă de autenticitate [172], dînd viaţă unor scene precis delimitate. Abordînd epopeea europeană din zorii veacului al XIX-lea, Tolstoi nu are cum limita „imensitatea evenimentului“, din posteritatea imediată nu înfruntă vămile timpului şi nu restrînge spaţiul, fundamental acelaşi cu al cititorului, la o scenă. Apropierea obligă mişcarea epică la deschidere, ceea ce-i permite să totalizeze. Chiar dacă filiera este a romanului istoric, fenomenul semnalat de-a lungul întregului capitol rămîne acelaşi. Nesilit aşadar de reducţia

[170] *Ibidem,* p. 408.
[171] *Ibidem,* p. 9.
[172] Vezi pp. 103—104.

cauzală și de decalajul temporal să confecționeze decoruri pentru a-și face conflictele verosimile, Tolstoi ajunge și el să modifice natura spațiului romanesc. În fond, aceasta este marea cucerire a secolului. „Spațiu inclus" (singurul din triadă pe care conștiința, în accepția autorului, îl încorporează) [173], el reprezintă o acumulare esențială a datelor de pe retina personajelor, o captare — și, deci, o descoperire — a exteriorității sub multiple unghiuri de refracție.

Mult discutata omnisciență, pusă atît de des și fără nuanțare pe seama romancierului de acum o sută de ani, Tolstoi o înlătură dintr-o mișcare : „În evenimentele istorice e mai vădit decît oriunde sensul opreliștii de a gusta din rodul cunoașterii" [174]. De aceea, ca autor el își coboară privirea la nivelul personajelor, filtrînd imaginile prin conștiința acestora. Panoramarea implică, mai întîi, multiplicarea celor angrenați în conflict. Cîmpul vizual al romanului e un mozaic, combinînd — expresie tolstoiană — particole infinitesimale. În ochii lui Tușin, un ofițer din popor, o bătălie dinainte de Austerlitz apare ca „o lume fantastică ce-l desfăta în clipa aceea". Jubilația, izvorînd dintr-o atracție empatică a necunoscutului spre magicul basmului, determină antropomorfizarea peisajului. „Tunurile inamicului, în închipuirea lui, nu mai erau tunuri, ci niște narghilele din care un fumător nevăzut scotea arareori, leneș, rotocoale de fum" [175]. Cuprinși și ei de febra luptei dar fără exercițiul fabulosului, Andrei Bolkonski și Nikolai Rostov sînt fascinați de detalii. Andrei „văzu limpede cum un bătrîn ofițer francez, cu picioare strîmbe în bocanci, urca anevoie la deal, agățîndu-se de tufe" [176] ; Nikolai zărește cum „în fruntea acestor oameni alerga unul cu o chivără ciudată și o manta albastră, cu fața neagră arsă de soare și cu nasul coroiat" [177]. Prim-planurile — ilustrînd dezgustul pentru postura belicoasă al primului și setea de cavalerie

[173] Cf. L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. IV, p. 408.
[174] *Ibidem*, p. 20.
[175] *Ibidem*, vol. I, p. 283.
[176] *Ibidem*, p. 272.
[177] *Ibidem*, p. 277.

a celuilalt — nu sînt însă mai puţin reprezentative. Montarea secvenţelor în panoramă presupune, în al doilea rînd, o coagulare a fluidului epic din unghiul unei priviri care, pentru moment, le organizează pe toate celelalte. Punctul de observaţie, pentru a se realiza totalizarea, este mereu altul, selectat fiind de evenimente. Cum însă Tolstoi denunţă pericolul de întrerupere a derulării epice, ochiul este împiedicat să atingă claritatea absolută. Viziunea totală, a unui singur personaj, ar păcătui împotriva romanului. De aceea, selectarea se face după criteriul neadecvării — de ordin moral sau de ordin fizic. Astfel, cîmpul de la Austerlitz — magistrală tablă de joc a artei militare — este văzut de Andrei Bolkonski, căruia sublimele operaţii tactice îi apar meschine iar bucuria victoriei napoleoniene semnul unei vanităţi mărunte. Pentru Tolstoi, ochii de strateg ai lui Bonaparte sînt orbi, important este ceea ce citeşte în ei eroul fără voie: „Uitîndu-se în ochii lui Napoleon, prinţul Andrei se gîndea la nimicnicia măririi, la nimicnicia vieţii" [178]. Din contră, cînd la Borodino războiul se dă pe viaţă şi pe moarte, nu după legile cavalereşti ci după imboldul supravieţuirii, cel care priveşte este Pierre Bezuhov. Neiniţiat în regulile după care bătălia se transferă de pe hartă în realitate şi uitîndu-se mereu „pe deasupra ochelarilor", el constituie un mediator ideal al autorului. Vizitator neangajat în luptă (în termeni moderni, un reporter), Pierre este omniprezent; nepriceput, nu anticipează soarta bătăliei şi, tocmai de aceea, o înregistrează. În schimb comandanţii, trîind veştile aduse de la faţa locului, o imaginează (Napoleon, „ca în vis", e „convins că-l va nimici pe duşman, dar îşi simte mîna neputincioasă şi slabă căzîndu-i ca o zdreanţă" [179], Kutuzov aţipeşte, mănîncă, „mestecă anevoie găina friptă" [180] şi aşteaptă cu gîndul o altă bătălie, cea finală). La Borodino, unde e rănit de moarte fără măcar să se fi luptat, Andrei Bolkonski ignoră tabloul de ansamblu. Dar, în conştiinţa sa, se conturează scena optică

[178] *Ibidem*, p. 430.
[179] *Ibidem*, vol. III, p. 293.
[180] *Ibidem*, p. 297.

a romanescului tolstoian. „Întreaga lui viață i se păru un panopticum luminat de o lumină artificială, prin sticla căruia privise mult timp. Acum vedea dintr-o dată, fără nici o sticlă, la lumina vie a zilei, aceste tablouri prost pictate“ [181]. Insuficienta claritate a reproducerilor, tulburate de o cecitate lăuntrică, este la Tolstoi programatică. Ratarea încleștării de la Waterloo de către Fabrice din *Mînăstirea din Parma* — ratare stendhaliană [182] — se întoarce în folosul romanului. Un ultim exemplu: flăcările Moscovei incendiate se reflectă în ochii Natașei Rostova. Fără îndoială, spectacolul apocaliptic îi înfioară și pe ceilalți Rostovi refugiați, ca și pe Maria Bolkonskaia. Totalizantă este însă reacția angelicei adolescente, îmbătată pînă atunci de esența tare a vieții.

În *Război și pace*, traseul personajelor marchează o pendulare, exterioară și interioară. Deplasarea spațială se execută în două măsuri alcătuind un binom al contrariilor. Primul sens, de pătrundere în incinta romanului, e al năvălitorilor spre răsărit („forțele a douăsprezece popoare din Europa au năvălit în Rusia“) [183]. A doua măsură ilustrează vectorul opus — al respingerii și revenirii. Sînt, în cuvintele lui Tolstoi, două *globuri*, în fiecare moment de o energie inegală. Agresiunea unora și reacția de apărare a celeilalte sînt tot atît de inevitabile „cît de inerent este să se rostogolească un glob, ciocnindu-se de alt glob ce vine asupra lui cu forță mai mare“ [184]. Limitele pendulării, orizont al spațiului romanesc, se potențează în conștiința personajelor de la o distanță minimă — de la Austerlitz și de la Borodino. Străpungerea acestor hotare rămîne iluzorie. Intrînd în Moscova, Napoleon descoperă vidul. La eliberarea teritoriului, Kutuzov dispare pentru totdeauna. Segmentul de dreaptă care unește punctele extreme aliniază nucleele spațiale, sferele originare din care se desprind protagoniștii romanului. Astfel, Lîsîe Gorî, domeniul Bolkonskilor, stă în

---

[181] *Ibidem*, p. 244.
[182] Vezi pp. 250—251.
[183] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. III, p. 323.
[184] *Ibidem*.

drumul spre Borodino şi este pustiit. Pentru Andrei, întreruperea dialogului vital cu „stejarul acela cu care se simţea atît de asemenea“ [185] se dovedeşte fatală. Excepţie face doar Petersburgul, aşezare excentrică intenţională în ordinea tolstoiană. Spaţiu retras din conflagraţie, teatru al dialogurilor moderne (vag şi detaşat ideologizante în stilul secolului al XVIII-lea) ca şi al proiectelor reformiste ale lui Speranski, cutie de rezonanţă doar a faptelor istorice, capitala imperială se demonstrează a fi (sintagmă din Vigny) un *centre inventé*.

Dubla tranziţie a *globurilor* modifică universul interior al personajelor. Mutaţia devine sesizabilă graţie relativei constanţe a antagoniştilor istorici. Napoleon şi Kutuzov întruchipează la Tolstoi două moduri de a înţelege istoria. Primul ipostaziază *omul mare*, cavalerul mitic, al doilea „o păpuşă oarecare, de folos doar prin numele rusesc pe care-l purta“ [186]. Romanul contestă ambele imagini. Napoleon e „o unealtă netrebnică“, iar Kutuzov — deşi „n-a vorbit niciodată despre sine însuşi, n-a jucat teatru“ — o personalitate autentică [187]. Ceea ce la nivelul comentariului auctorial era simplu de stabilit, devine însă complicat în fluxul naraţiunii. Astfel, drama ideală a lui Andrei Bolkonski constă în imposibilitatea de a-l idealiza pe Kutuzov, în ciuda faptului că rămîne rece faţă de cultul napoleonian. Explicaţia o oferă chiar el, apelînd la aceeaşi distanţă a pendulării. „Am văzut eu, în 1805, cavalerismul şi imunitatea parlamentarilor ; ne-au înşelat ei pe noi, i-am înşelat şi noi pe ei“. Înainte de Borodino, clarificarea s-a produs : „Dacă nu s-ar face paradă de mărinimie în război, nu ne-am bate decît atunci cînd am avea pentru ce să ne ducem la moarte sigură, ca acum“. Martiriul presupune cel puţin rezidii de mentalitate cavalerească. Pierre Bezuhov urmează o altă cale. Admirator al lui Napoleon („numai Napoleon a ştiut să înţeleagă revoluţia“) [188], el descoperă ca prizonier infernul

[185] *Ibidem*, vol. I, p. 192.
[186] *Ibidem*, vol., IV, p. 227.
[187] *Ibidem*, vol. III, p. 253.
[188] *Ibidem*, vol. I, p. 31.

prin care trece armata napoleoniană în retragere. Gesturilor mari le opune acum „sentimentul bucuriei de a trăi și al recunoașterii forței vieții" [189]. Fapt pe care Kutuzov — acuzat de a fi „un bătrîn curtean, șiret, desfrînat și slab" — l-a știut dintotdeauna.

În fond, placa turnantă pe care își plasează personajele îi permitea autorului să evite idealizarea figurilor de marcă ale istoriei. Dezvoltarea conflictului între doi poli, fiecare determinînd o fizionomie pseudoeroică, crează o modă europeană. În *Schach von Wuthenow* (1883), Fontane apelează la același contrast, locul lui Kutuzov din *Război și pace* fiind însă ocupat de Alexandru al Rusiei. Tolstoi îl păstrează pe țar într-un soi de rezervă, dezidealizarea fiind abia schițată. Ce-i drept, „fața sa frumoasă, tînără și plină de fericire" îl entuziasmează pe un Nikolai Rostov, personaj care nu este salvat de o oarecare obtuzitate ofițerească [190]. Conformîndu-se ideilor sale despre felul în care romanul se pătrunde de sensul istoriei, Tolstoi extinde galeria personajelor. Dar multiplicarea vizează în special o compactă societate nobiliară. Densitatea este atît de mare, încît *Război și pace* poate fi socotit „monografia aristocrației așezate experimental în toate situațiile posibile, la umbră și la lumină, spre a i se studia umanitatea" [191]. Gruparea se face în clanuri, microsocietăți boierești angrenate simultan în mișcarea progresivă a romanului. Procedeul nu este singular, iar Henryk Sienkiewicz îl urmează în *Pan Woldodyjovski* (1887—1888). Mai puțin tolstoiene decît s-ar crede sînt *Episodios nacionales* (*Episoade naționale*) de Pérez Galdós. Comparațiile cu *Comedia umană* și chiar cu Dostoievski au făcut loc celor cu *Război și pace*, deși se recunoaște că în ciclurile *Episoadelor* vechea aristocrație apare stoarsă de timp și că interesul e stîrnit de noile clase [192]. Reflexia nu

[189] *Ibidem*, vol. IV, p. 121.
[190] *Ibidem*, vol. I, p. 362.
[191] G. Călinescu, *Lev Tolstoi*, în *Studii și conferințe*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 212.
[192] Cf. Hans Hinterhäuser, *Los „Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Editorial Gredos, Madrid, 1963, pp. 189—191.

e inutilă, întrucît distincția pregătește o altă contaminare. Sondînd spre a atinge magma istoriei, Tolstoi aduce la suprafață prin intermediul lui Pierre (care, plănuind eliberarea iobagilor, îl pregătește pe Nehliudov din *Învierea*) războiul mujicilor. Inițiatorul său este Carataev, teza fiind că viața ca viață izolată nu are nici un rost. „Ajungerea la caratаevism" [193] a lui Bezuhov centrează romanul tolstoian, dar similitudinile cu Galdós [194] nu se datoresc unei influențe. Fără să fi abordat propriu-zis romanul rustic, Tolstoi se înscrie el însuși într-o evoluție europeană prin care, depășind staticul balzacian, „realismul rural își găsea dintr-odată deschiderea spre opere inspirate de război" [195]. Comodul apel la influențe și suprapunerile forțate nu trebuie să ascundă un lucru : deschiderea e generală. La noi spre exemplu, fie și în subsidiar, îi răspunde Duiliu Zamfirescu, pășind în ciclul Comăneștenilor de la *Viața la țară* (1894—1895) la *În război* (1897—1898).

Unitatea și individualitatea romanului din secolul al XIX-lea pot fi cuprinse în multiple aspecte, unul din acestea fiind modul de construcție a spațiilor conflictuale. Volumul de față nu a făcut altceva decît să-și așeze capitolul destinat problemei în simultaneitate cu faza în care veacul însuși — prin Flaubert sau Tolstoi — i-a conferit expresia plenară. Temperînd și dînd valoare mișcării narative, decantînd privirea personajului de aceea a autorului, spațiul romanesc a devenit un portativ în detalii viguros marcate al fluxului epic. Nesocotirea funcțiilor sale prejudiciază nu numai analiza uneia sau alteia din opere, dar și viziunea de ansamblu. Răgazul interpretărilor a avut ca scop subliniere convergenței, pe baza unor coincidențe morfologice menite nu să mutileze originalitatea scriitorilor, ci să o potențeze. Dar, se știe, capodoperele evidențiază adesea fapte co-

[193] A. V. Lunacearschi, *op. cit.*, p. 241.
[194] Cf. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 215.
[195] Cf. Paul Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendences et son évolution (1860—1925)*, Librairie Nizet, Paris, 1962, p. 283.

mune. Reliefarea lor îmbogățește lectura. Iar ca probă ultimă că unitatea aparține obiectului investigat (creației românești și reflexului său teoretic în epocă) stă în propria-i evoluție. Dubla privire prin care romanul (mereu în dispută cu el însuși) reglează efectul realului și organizează cadrul, pluralitatea și contrarietatea spațiilor modelînd universul interior al personajelor conduc în secolul al XIX-lea la renașterea polifoniei.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

7. RENAȘTEREA POLIFONIEI. CĂILE SPRE REALITATE

„Desigur, formele artei decad, timpul le erodează. Pe cît însă de zadarnic e să te temi că sentimentul poetic ar sucomba în fața spiritului pozitiv al secolului nostru, tot atît de zadarnic e să crezi că expresia lui în parte nu se modifică."

ANTONIO FOGAZZARO,
DELL'AVVENIRE DEL ROMANZO
IN ITALIA

INTERPRETĂRILE MODERNE rezervă polifoniei narative un loc privilegiat. Ca întotdeauna, însă, frecvența abuzivă a termenului conduce la o anemie semantică în funcție de utilizarea ezitantă a criteriilor. Efectul este paradoxal, întrucît apelul la acest chip de înțelegere a artei romanești avea drept rost revelarea unei ordini. Inconvenientul principal derivă din aplicarea asupra romanului a unei norme exterioare sieși. De obîrșie muzicologică, atunci cînd primește în literatură dreptul de folosință, polifonia dă analistului iluzia că diletantismul conceptual trece neobservat. Iată o mostră : „Pe linia unică a dramei — sau a melodiei — se suprapun și se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe, se leagă și se contopește ; armonie, fugă și contrapunct" [1]. În cîteva cuvinte, și încă referitoare la o singură operă (e vorba de *Jean Christophe* al lui Romain Rolland), se rezumă ceea ce în devenirea muzicii presupune secole. De aici, contaminările se țin lanț, nu însă fără un anumit sistem. Astfel, se caută mai întîi romane care, prin tematică, dezvoltă destinul unor artiști. Dar *Künstlerroman*-ul nu implică prin sine polifonia. Nici în variantă romantică, așa cum s-a văzut, nici în aceea

[1] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, ed. cit., p. 104.

a naturaliștilor (la Zola, în *Opera*, spre exemplu), așa cum se va arăta. În al doilea rînd, polifonia este depistată la nivelul intrigii. Cînd aceasta devine excesiv de aridă, obositoare prin concizie și dramatic rectilinie, intervine polifonia. Pe scurt, ea ar fi un antidot — la hotarul dintre secolul al XIX-lea și cel al nostru — pentru *narațiunea lîncedă* [2]. De dragul unei clarificări, în fond simpliste, se ignoră un fapt esențial. La Vigny (în cadrul romantic al romanului istoric) sau la Balzac (ca premisă a însumării traseelor narative într-o *Comedie*), apelul la structura dramatică se datora tocmai libertății de manevră pe care *spațiile albe* dintre *acte* i-o permiteau autorului. Iar de acalmie în chipurile de a nara, secolul nu poate fi suspectat. Dimpotrivă, din vremea postromantică, nimic nu i-a fost mai străin decît putința de a renunța la conflicte fastuoase. Mărind durata de percepere a spațiilor conflictuale, romanul veacului dubla intriga și sporea în amplitudine. Semnificativ, Flaubert sfidase „prostia liniei". Oboseala e contrară; scriind *Paludes* sau *În răspăr*, Gide sau Huysmans vor estetiza lîncezeala. În fine, construcția polifonică s-ar opune categoric realismului. „Vocația marelui roman polifonic nu este realistă, chiar dacă Thomas Mann și-a extras procedeele din realism; ea este simfonică" [3]. Indiferent de accepția realismului, din miezul judecății răsar falsurile. Dacă se consideră realismul secolului al XIX-lea, *Casa Buddenbrook* nu validează „extracția". Dacă e vizat realismul romanesc în general, fapt și mai puțin probabil, atunci vocația polifonică nu-l contrazice.

În fond, polifonia nu se confundă cu „inspirația muzicală" [4], nu privește exclusiv romanul la nivelul intrigii și nici nu compromite efectul realului. Deosebit de supozițiile citate mai sus, ea reprezintă o oglindă favorabilă în care se reflectă multiplicarea căilor spre realitate și supunerea lor, în interiorul operei, unei mișcări combinatorii. Specificarea — în interiorul operei — era necesară, întrucît s-ar putea vorbi — ipoteză, de altminteri, tentantă — de polifonia so-

[2] *Ibidem*, p. 106.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

luţiilor romaneşti în sfera de rezonanţă a unei epoci. Pentru aceasta ar trebui un cititor de romane care să asiste la un spectacol imaginar, simultaneizînd universurile narative într-o constelaţie. Condiţie intangibilă, evidentă chiar pentru Balzac atunci cînd decupa din imensitate liniile de forţă ale *Comediei umane*. Dificultatea unei asemenea receptări nu estompează un adevăr, mult mai simplu de formulat şi, totodată, de controlat. Apartenenţa unui roman la o vîrstă romanescă stă în arhitectonica lui. Este un fundal pe care se profilează atît înnoirile impuse sistemului epic de către un creator, cît şi gradul de coincidenţă dintre resursele care îi determină ficţiunea şi tipurile de integrare a realităţii, specifice unei vremi. Această idee directoare, aşezată în fruntea studiului, revine acum, după ce a fost cîntărită sub diverse aspecte, dintr-un alt unghi. O polifonie narativă în general, aplicabilă deopotrivă lui Dostoievski sau Proust, nu există. Eludînd devenirea genului, în căutarea unei legislaţii omnivalabile, s-ar ajunge într-un impas. Dictată de obiect, nuanţarea se produce. Dintr-un asemenea motiv polifonia dostoievskiană îşi găseşte alte argumente şi premise, decît aceea, cu totul alta, din *În căutarea timpului pierdut*. Diferenţa nu poate uimi, problema este de a adecva mijloacele interpretării.

Fiecare epocă de roman ajunge, într-o fază a prefacerii sale necontenite, să redescopere polifonia. Mai mult decît o vocaţie, a vreunui scriitor de excepţie, ea este o virtualitate. Cum însă descrierea ciclurilor evolutive întîmpină fie fapte disparate, fie sistematizări prealabile, în faţa ei se configurează un grup de obstacole. Oprirea asupra unora din ele are avantajul de a descifra soluţiile depăşirii. În primul rînd, dificultatea constă în a subsuma unui interval de timp o individualitate creatoare şi, mai mult decît atît, de a atribui respectivei epoci portretul său original. Efectul, descumpănind gîndirea, este dublu. Pe de o parte, vîrsta literară rămîne un soi de vale cu rostul unic de a explica masivul muntos. Unic, pentru că operaţia nu este reversibilă. Ascensiunea spre personalitatea dominantă îşi suprimă în cele din urmă treptele, afectînd miracolul. Pe de altă parte, specificitatea operei îşi pierde înţelesul. Ambele riscuri, savant împletite, şi le asumă adepţii incurabili ai influenţelor. Fundamental, e mai

dăunător pentru Balzac de a descoperi pretutindeni balzacieni, decît pentru cei etichetați astfel. În locul convergenței autentice, se caută supremații generative. Sublinierea are un scop imediat. Afirmația justificată că *misiunea estetică* a lui Dostoievski a fost „de a construi un univers polifonic și de a dărîma formele existente ale romanului vest-european, în esență monologic"[5] denotă — tocmai prin lărgirea sferei — cîteva inexactități periferice. Esența omofonică, statuată nu numai pentru secolul al XIX-lea ci pentru întreaga istorie, nu se verifică. În epoca luminilor, grație romanului epistolar în dezvoltarea lui Richardson sau Laclos, Europa cunoscuse polifonia[6]. Firește, alta decît cea dostoievskiană. Apoi, deși formele existente nu se prăbușesc, Dostoievski nu pășește singur pe acest drum. Cu toate că dostoievskienii sînt încă rari în veacul trecut, modalitățile polifonice nu lipsesc. Se desprinde, în relație cu obstacolul amintit, o concluzie. Formula *Demonilor* sau a *Fraților Karamazov*, în sine irepetabilă, nu este și nu poate fi izolată. Proeminența ei ține de valoare, excluzînd caracterul normativ.

De ordin teoretic, un obstacol curent este acela al indistincției între *polifonie* și *roman polifonic*. Revelarea interacțiunii dintr-o pluralitate de planuri narative conduce aproape automat la încadrarea în „căsuță". La prima vedere, faptul nu are o importanță specială. Aparență înșelătoare, căci polifonia indică *un stil de mișcare narativă* iar romanul polifonic *o specie constituită*. Luată ca atare, acesteia din urmă i se caută genul proxim și diferența specifică. Rezultatul e previzibil : clasificările se fac după atîtea criterii, abandonate și reluate (roman al aventurii, al intelectualului, plăcerii, durerii, energiei, vieții de familie, urban)[7], încît specia polifonică oscilează pe toată scara. Pe axa de la obiectiv la subiectiv, *Crimă și pedeapsă* e în egală măsură un roman social („Dostoievski știa să descopere și să recepteze pluralitatea

[5] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p. 11.

[6] Cf. *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, ed. cit., pp. 108—110.

[7] Cf. Albert Thibaudet, *Despre roman*, în *Reflecții*, Editura Minerva, București, 1973, vol. I.

de planuri şi factura contradictorie în lumea socială obiectivă" [8]), cît şi unul psihologic, („romanescul psihologic" domneşte „ca un stăpîn necontestat la Dostoievski" [9]). Suspendată în gol, „căsuţa" e incertă. Ca dovadă, o sinteză — fie şi prin restrîngere la Dostoievski, Mann sau Proust — pare deocamdată o aberaţie. În schimb, polifonia are darul să precizeze despre ceea ce este vorba. Mai mult, să marcheze tranziţiile, chiar dacă — în ansamblul operei — aspectul este primordial sau secundar.

În fine, o dificultate de ordin istoric. În ce moment devine manifestă construcţia polifonică ? Căci, evidenţiază cunoaşterea fenomenului, polifonia nu constituie o permanenţă. La nivelul înlănţuirii de epoci romaneşti ca şi în interiorul unei vîrste, se întrevede discontinuitatea. Aşadar, nu se constată o distribuire egală de-a lungul timpului care să motiveze, suficientă prin ea însăşi, unitatea în devenire a romanului. Decisivă este raportarea la un stadiu de artă, acolo unde scriitorul — cel puţin în orizontul comunicării — îşi pierde absoluta indeterminare. Exprimînd un asemenea stadiu, fiecare secvenţă polifonică semnalează atingerea de către convenţiile literare a unui prag de epuizare. Or, dacă este adevărat că finalitatea estetică a romanului este viaţa şi nu limbajul, este tot atît de pertinent că deschiderea ferestrelor spre realitate depinde de o lucrare asupra sieşi. Iar polifonia narativă reechilibrează ambele condiţii. De aici paradoxala constatare — la Dostoievski, de pildă — că densitatea realului, irumpînd în ficţiune, se asociază unei nedisimulate tensiuni a rostirii. În modalităţile de integrare a realităţii, romanul încetează pentru moment să se mai pretindă o *artă fără artă*. Canonul lui Stendhal, rigoarea codului civil, e de domeniul trecutului. Mutaţia de accent se răsfrînge asupra întregului sistem ; transcrierea verosimilă exclude orice reprimare a discursului narativ. Detaliile vor veni în sprijin peste cîteva rînduri. În alinierea lor se traduce ideea centrală. Anume că, departe de a executa o demolare, articulaţiile polifonice reprezintă în şi pentru secolul al

[8] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 40.
[9] Albert Thibaudet, *Despre roman*, ed. cit., p. 342.

XIX-lea o reevaluare a etapelor, pregnante într-o fază cînd realismului prozaic îi este speculată presupusa *estetică slabă* [10].

O sugestie în interpretarea mișcării narative, urmată de altfel și atunci cînd au fost analizate tipurile de mobilitate din romanul secolului al XVIII-lea, poartă semnătura lui Thomas Mann. Punctul de plecare este dat de similitudinea dintre narațiune și muzică în exploatarea timpului : „povestirea se aseamănă cu muzica prin aceea că umple timpul, că-l folosește cum se cuvine, că-l împarte, că face așa fel încît se întîmplă ceva și că se eliberează ceva" [11]. Odată stabilită minima apropiere, se proiectează diferențierea structurală. „Elementul timp al muzicii este numai unul singur : adică o secțiune din timpul omenesc de pe pămînt în care ea se revarsă pentru a-l înnobila și exalta imens". Dimpotrivă, narațiunea captează timpul în două feluri : prin *durata sa muzical-reală* („care-i condiționează scurgerea și apariția") și prin *timpul propriu conținutului ei* („timpul imaginar") [12]. În termeni care interesează la culme prezentul capitol, Mann se exprimă în același sens cu Bergson despre modurile de a „înregistra efectul mișcării" [13]. Spre deosebire însă de epoca luminilor, unde perechea *derulare* și *derulat* se dovedea fertilă în înțelegerea universului epic, romanul secolului al XIX-lea — saturat de complicatele experiențe la care anterioritatea a supus cele două dimensiuni — orientează meditația într-o altă direcție. De la nașterea sa sub semnul romantismului, veacul a practicat entuziast „o abreviere de necrezut a experienței timpului, o accelerare a imaginilor" [14]. Conceput ca plus-poesie, romanul, deși redus ca întindere textuală, dobîndea anvergură poematică. Iar, cu „pecetea ei de universalitate și de totalitate" [15], expresia poetică așează timpul imaginar (intervalul acoperit de ficțiune) în vecinătatea du-

---

[10] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 264 ; vezi și pp. 221—223, 226—228.

[11] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, E.L.U., București, 1967, p. 582.

[12] *Ibidem*.

[13] Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Félix Alcan, Paris, 1926, p. 64.

[14] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, ed. cit., p. 583.

[15] Benedetto Croce, *Poezia*, ed. cit., p. 30.

ratei sale muzicale. În aceste condiţii, adevărata temă a romanului era, la Novalis sau Foscolo, ritmurile de existenţă ale eului. Motiv care explică şi dominaţia naraţiunii la persoana întîi [16]. De la *Martirii* de Chateaubriand la valul balzacian, marea problemă consta în a dilata tiparul „care condiţionează scurgerea". Rolul şi l-a asumat descrierea, în special prin obiectivarea figurilor şi a spaţiilor conflictuale. Diferenţele funcţionale au fost deja relevate, revenirea fiind inutilă. Merită însă să fie reliefate consecinţele. Mai întîi, obiectivarea descriptivă însoţeşte un proces de creştere în frecvenţă a naraţiunii la persoana a treia. Cum s-a văzut la Thackeray spre exemplu [17], atribuirea naraţiunii unui personaj (dar dintr-un alt roman) nu însemna decît o strategie în prezentarea *cuvîntului direct al autorului* [18]. Era un mod de justificare a perspectivei, după care camera de luat vederi devenea impersonală. Apoi, proporţionarea segmentelor rezervate descrierilor desenează un ciclu de mărire şi decădere. Zola remarca în acest sens echilibrul adus de Flaubert exuberanţei balzaciene [19]. Diminuarea suprafeţei portante continuă (mozaicul tolstoian din *Război şi pace* conştientizează faptul), încît prin Dostoievski se ajunge la *descrierea sumară*. Dacă „descrierile lui Dostoievski par încărcate de curent, ca o reţea electrică" [20], durata fulgurantă a acestora se face simţită şi în *Renée Maupérin* (1864) al fraţilor Goncourt sau în unele romane ale lui Zola. Dar revelarea pluralităţii spaţiale şi a unghiurilor de refracţie rămîne un cîştig esenţial, la care romanul secolului se raportează în prelungire. Îndelungatul efort de spargere a oglinzii cu *focalizare zero* (adică a aceleia pe care posteritatea preferă să o creadă intactă [21]), prin acumulare, plasează din nou accentul asupra vocilor narative. Verosimilitatea relatării decurge din mani-

---

[16] Vezi pp. 26—28.
[17] Vezi pp. 272—281.
[18] Cf. M. Bahtin, *op. cit.*, p. 268.
[19] Cf. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, ed. cit., p. 1301.
[20] Viktor Sklovski, *Despre proză*, ed. cit., vol. II, p. 273.
[21] Cf. Michel Patillon, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, ed. cit., pp. 76—79.

festarea în viziune a unui indice personal. În doctrina naturalistă, acesta primește numele de „temperament". Numai că peceţile de totalitate se multiplică. La Dostoievski, se vorbește despre faptul că „verosimilitatea eroului coincide cu verosimilitatea cuvîntului lăuntric al acestuia despre sine însuși în toată puritatea lui" [22]. Firește, o dezvoltare tematică implicînd o simultaneizare a vocilor, posibilitate asigurată de interferenţa, fisurile sintactice, repetiţiile sau parantezele enunţurilor [23]. Adecvînd adevărul nu unei opere anume ci discutînd ipoteza unui *roman al timpului*, Thomas Mann exprimă un înțeles mai larg, transindividual. Ceea ce se combină sau intră în confuziune sînt „conceptele afective sau diversele conștiințe succesive ale unui *încă* sau ale unui *iarăși*" [24]. Or, acestea sînt punctele de reper, variabile în substanţă, prin care o epocă de roman își stabilește ea însăși configuraţia.

În polifonie, așa cum renaște în cuprinsul secolului al XIX-lea, interesează „cosmoviziunea unei epoci" [25], așa cum se întipărește în constituţia romanului. La acest nivel, un factor de unitate îl reprezintă romantismul. Un romantism interpretat acum nu ca stadiu inițial, ori ca un curent (cu dată de naștere și moarte), ci ca un ansamblu de atitudini față de care romanul vremii își descoperă *modificanţii*. Raportarea este fertilă, fie doar pentru faptul că s-ar măsura trecerea de la omofonie la polifonie. Tranziţie care, după cum s-a arătat, nu este nici totală (valabilă doar pentru unii scriitori sau opere), nici definitivă. Construcţia polifonică actualizează un set de opţiuni ideale, cultivate pe solul gîndirii romantice. Cîteva din ele sînt concentrate de Tolstoi într-o succintă însemnare din 1851. Cea dintîi privește hotarul ezitant între proză și poezie. „Nu voi înțelege niciodată unde se află graniţa între proză și poezie ; deși în *literatură* se vorbește despre acest lucru, răspunsul nu-l poţi pricepe. Poezia înseamnă versuri. Proza nu este în versuri ; sau totul

[22] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 75.
[23] *Ibidem*, p. 292.
[24] Thomas Mann, *op. cit.*, p. 585.
[25] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, ed. cit., p. 388.

este poezie, în afara hîrtiilor de afaceri şi a manualelor" [26]. Criteriul versificaţiei este invocat, tocmai pentru a-i sublinia — cum făcuseră şi romanticii — insuficienţa. Direcţia vizată în judecată nu lasă vreo îndoială. Cu cărţile lui Lamartine pe masă, Tolstoi dispreţuieşte „producţiile unui meşteşug autoricesc" ori „cărţile savante", neadmise în domeniul poeziei. Acel *artless*, atît de scump romanticilor ca garanţie a spontaneităţii şi sincerităţii, este urmat de a doua opţiune. Citîndu-l pe Gogol, probabil cu *Suflete moarte*, Tolstoi consimte că „orice operă trebuie să fie cîntul sufletului autorului (ea este cîntul sufletului meu)". Demofil sub imboldul lui Lamartine (trebuie scrisă o literatură pentru popor), dar trăind complexul superiorităţii aristocrate de tip iluminist, se întreabă: „Dar ce anume accesibil poate izvorî din sufletul scriitorilor?" Dincolo de consideraţiile despre „literatura înaltă", răspunsul incumbă pluralitatea melodică, deopotrivă a creatorilor şi receptorilor. În fond, se caută condiţiile reprezentării eului care pe Tolstoi, cu vocaţie de Zwingli, îl preocupau intens. Novalis folosise termenul de reprezentare profetică. Finalul pledează pentru confesiune, într-un ton rousseauian în care se amestecă şi dialogul cu conştiinţa altuia [27]. Deşi nu se reflectă în propriile-i romane, principiul expus de Tolstoi generează polifonia: „Dacă fiecare s-ar arăta pe sine aşa cum e de fapt, ceea ce păruse anterior ridicol şi slăbiciune, ar înceta să mai pară astfel" [28].

Dar dacă la Tolstoi respectivele notaţii primesc în operă un alt curs, construcţia polifonică cel mai adesea le exploatează. Pomenit şi atunci cînd au fost rememorate disputele teoretice de la constituirea corpului doctrinar al realismului [29], Juan Valera devine încă o dată o prezenţă necesară. Începîndu-şi cariera cu o dezbatere lucidă asupra romantismului, strînsă în *Del Romanticismo en España y de Espronceda*

[26] Lev Tolstoi, *Jurnal*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, vol. I, p. 25.

[27] „Acest cuvînt străin introdus în vorbirea eroului tulbură suprafaţa ei netedă, brăzdînd-o cu cercuri concentrice"; M. Bahtin, op. cit., p. 291.

[28] Lev Tolstoi, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, pp. 26—27.

[29] Vezi pp. 224—225.

Biblioteca de limbi străine şi moderne

(*Despre romantismul în Spania și la Espronceda*), viitorul membru al academiei madrilene culege în spiritul său dilemele estetice ale vremii. Înainte de a scrie romanul *Pepita Jiménez* (1874), precedîndu-l cu aproape un deceniu și jumătate, el își formulează crezul în *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860). Frazarea se face în linii clare, romanul nu trebuie să fie „istorie", ci poezie. „Unicul scop și obiect al poeziei este realizarea frumosului, limitat, confuz și versatil al naturii în arta permanentă, prețioasă și epurată" [30]. Termenul de „istorie" nu trebuie să înșele ; este vorba de axa narativă, de lanțul de evenimente care străbate și unifică universul epic. Este vizat nu subiectul istoric, ci subiectul. Parțiala renunțare la romantism din premisa negativă (ce nu trebuie să fie romanul) e subliniată de opțiunea pentru poezie. Pledînd pentru poeticitatea romanescă, Valera nu preia indistinct filoanele romantice. Apelul la poezie, de proveniență certă, dobîndește valoarea unei chemări spre un *realism interior*. Într-un caiet de însemnări, Dostoievski va vorbi și el despre un realism în sensul cel mai profund, sondînd adîncimile sufletești. Dar Valera numește aceasta o creare a romanului *psihologic*, ceea ce, în 1883 cînd se publică nota, Dostoievski se va arăta că respinsese categoric. Negare salutară, căci între timp psihologizarea scientizantă s-a transformat într-un văl apăsător, iar „savantele fabricații" [31] pe baze taineiene ale unui Paul Bourget — *Cruelle énigme* (*Cruda enigmă* — 1885) sau *André Cornelis* (1887) — nu vor întîrzia să apară. Valera judeca însă caracterul romanului în raport cu naturaleța romanticilor și, ca de fiecare dată cînd aceștia încercau să-și clasicizeze formele, reclamă finalitatea estetică a operei. Într-o prefață tîrzie la *Pepita Jiménez* (din 1886) revine asupra afirmației. Fără să denatureze opțiunea primă (sensul romanului este de a desfăta „imitînd pasiuni și acte umane și creînd, grație acestei

[30] Apud Manuel Azaña, *Valera*, în Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Espasa-Calpe S. A., Madrid, 1953, p. LIV.

[31] Nicolae Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, E.L.U., București, 1968, vol. III, p. 462.

imitații, o operă frumoasă" [32]), el nuanțează : prin conjugarea unor circumstanțe favorabile și a unei inspirații fericite, se poate ca romancierul să ajungă „o oglindă limpede și fermecată, în care se reflectă toate ideile și sentimentele care agită spiritul colectiv al unui popor" [33]. Discursul narativ realizează conciliația și armonia. Dar nu prin mijloace laborioase, alternînd „analiza subtilă", și nici prin imitația modului de a se exprima al personajelor, dacă acesta ar obliga la o coborîre de la nivelul stilului literar. Valera supune pitorescul costumbrist unei relatări „normate", ceea ce trădează academismul. În sine, sublinierea nu se justifică decît prin faptul că romancierul veacului simte nevoia de a explica această insuficiență a oglinzii în captarea vocilor. În paranteză fie spus, chiar Dostoievski ține să sublinieze în *Demonii* „greșelile" de transcriere ale lui Nikolai Stavroghin, fără ca romanul să le mai aducă în prim plan. Așadar, la confluența argumentelor dinaintea sau din posteritatea *Pepitei Jiménez*, se înțelege de ce valoarea romanului stă „în limbaj și în stil, dar nu în *aventură*" [34].

Văzută prin ea însăși, aventura relatată în *Pepita Jiménez* este dezarmant de simplă și de romantică (după cum se poate constata, cuvîntul romantic nu mai are nimic comun cu accepția sa de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea). Don Luis, june seminarist, este deturnat de la drumul hirotonisirii de amorul pentru frumoasa văduvă care dă numele romanului. Totul se petrece sub ochii lui don Pedro, tatăl lui Luis, interesat și el mai devreme de o eventuală căsătorie cu Pepita. Triunghiul cu atîtea implicații în *Frații Karamazov* (Dmitri-Gruşenka-Feodor sau Dmitri-Katerina Ivanovna-Ivan) nu generează, la Valera, conflicte decît în latură interioară. Pentru a le scoate în lumină, autorul distruge caracterul monologic al narațiunii, organizînd romanul în trei secțiuni : *Scrisorile nepotului meu*, *Paralipomene* și *Scrisori*

[32] Juan Valera, *Prólogo para la edición en inglés*, în *Pepita Jiménez*, ed. cit., p. 223.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*, p. 222.

de la fratele meu. Cel care culege și „copiază" manuscrisele este señor Deán de la catedrala din ***. Valera reactualizează vechea formulă a romanului epistolar — odată cu ficțiunea textului găsit, cu inserția unor scrieri diferite. Accentul revine asupra pluralității vocilor.

În *Scrisorile* lui Luis, confesiune ardentă, se acumulează un adevărat tratat despre vraja erotică. Tensiunea enunțului se instalează între polii iubirii celeste și amorului „vulgar". În ambele sensuri cuvîntul este rostit „cu ochii spre celălalt". La început, don Luis petrarchizează (Laura este invocată în text). Sentimentul îi provoacă „un abandon al voinței, o facilitate atît de mare spre lacrimi" [35]. În ochii Pepitei strălucește o „seninătate și o pace cerească" dar, cum educația religioasă îl face să suspecteze aparențele, Luis se întreabă dacă stăpîna lor „nu este o mare comediantă" [36] (ceea ce, pentru a-i frînge castitatea, Pepita este în parte). Pe măsură însă ce e cuprins de „arta diabolică", ce visul devine realitate („mîngîierile cerului îmi păreau inferioare dezmierdării sale") [37], i se dezvoltă sentimentul abnegației („dragostea și moartea sînt înfrățite" [38]). Dialogul intens dintre *cuvînt* și *anticuvînt* [39] se agravează datorită impulsurilor venite fie din partea tatălui (bănuit de egoism), fie din partea vicarului. Luate în sens etimologic, *Paralipomenele* semnate de Deán schimbă perspectiva, exteriorizînd-o. Dar Deán nu privește personajele ca obiecte, ci ca subiecte. Monologului dialogal al lui Luis îi succed schimburile de replici între eroi. Înregistrîndu-le, naratorul se raportează la „vechile noastre romanțuri și legende" [40], păstrate în memoria poporului (argumente herderiene despre care s-a vorbit în prima parte a studiului [41]). Este rîndul ca Pepita să se pronunțe asupra lui Luis, combătîndu-l pe vicar (ea nu vede în el „sacerdotul

[35] Juan Valera, *Pepita Jiménez*, ed. cit., p. 33.
[36] *Ibidem*, p. 38.
[37] *Ibidem*, p. 85.
[38] *Ibidem*, p. 86.
[39] Pentru accepția termenilor, cf. M. Bahtin, op. cit., p. 292.
[40] Juan Valera, *op. cit.*, p. 148.
[41] Vezi pp. 86—90.

exemplar, misionarul, ființa apostolică" [42]). Concilierea generală se produce, odată cu nunta Pepitei cu Luis, „caz rar care e înregistrat ca atare în analele poporului" [43]. Normal, după legea basmului, la înfrîngerea împăratului bătrîn, romanul ar trebui să se sfîrșească aici. Valera adaugă în epilog, *Scrisorile de la fratele meu*, o altă perspectivă. Don Pedro de Vargas își consemnează sentințele despre „macrocosm, toată această fabrică grandioasă a universului" [44].

Valera multiplică ceea ce pentru romantici era o condiție a autenticității: utilizarea aproape exclusivă a persoanei întîi. Nu exclusivă, deoarece — la Mary Shelley sau Ugo Foscolo — descrierea din interior a faptelor trebuia uneori completată (detalii despre deznodămîntul de la care, murind, eroul-narator absenta). *Pepita Jiménez* atacă tocmai acest punct slab, altădată o modă gustată de închidere a ficțiunii. Preluarea conflictului din conștiințe diferite și din unghiul din care se stabilește dialogul cu celelalte corespunde unui scop adînc. Valera este preocupat nu de individualitate, ci de individualitățile grupîndu-se într-un tot psihic, specific unui popor. Deși fără o intenție expresă, de aici se dezlipește o replică la un „espagnolism" abundent literaturizat de la Lesage la Mérimée Iar unicitatea adevărului răsare dintr-un efect de totalizare al unor prezențe lirice.

Un adept al prezenței lirice este și Antonio Fogazzaro [45]. De altfel, înclinația sa spre spectacolul interior al ființei umane îl situează în posteritatea romantismului, de coloratură post-manzoniană. Ca și la Valera, se vădește încercarea de a ocoli o pedantă „fiziologie a amorului" prin varianta, mai elastică dar și mai aburoasă, care poate fi denumită „impostația erotică" [46]. Romanele lui Fogazzaro, trecînd dincolo de limita fizică a secolului al XIX-lea și adesea considerate ca o cumpănă între Ottocento și Novecento, între Verga și D'Annunzio, sînt însă prefațate de exerciții de ver-

[42] Juan Valera, *op. cit.*, p. 111.
[43] *Ibidem*, p. 205.
[44] *Ibidem*, p. 212.
[45] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, ed. cit., p. 414.
[46] Gino Raya, *Il Romanzo*, ed. cit., p. 316

sificație (*Miranda* — 1874) și mai ales de încrederea în „vocea poeziei", formulată în *Dell'avvenire del Romanzo in Italia* (*Despre viitorul romanului în Italia* — 1872). Cînd își elaborează programul Fogazzaro, Capuana și Verga nu-și publicaseră operele narative și nu-și clarificaseră doctrina. Singur la hotarul dintre trecutul romantic și viitorul incert al romanului, eseistul care va debuta ca romancier în 1881, cu *Malombra*, are în vedere doar două căi de sondare ale adîncurilor sufletești : de o parte inducția și silogismul, de cealaltă poezia. Sentința, oricînd demnă de un romantic, sună astfel : „dar în adîncul inimii omenești trece întotdeauna curentul instinctelor tainice și al opțiunilor pasionale care nu se supun și nu se vor mai supune inducției sau silogismului" [47]. Dar îndepărtarea de romantism este ireparabilă : „Desigur, formele artei decad, timpul le erodează. Pe cît însă de zadarnic e să te temi că sentimentul poetic ar sucomba în fața spiritului pozitiv al secolului nostru, tot atît de zadarnic e să crezi că expresia lui în parte nu se modifică" [48]. Căci, la apusul romantismului, întreținerea suflului poetic a preluat-o romanul, „poem modern". Argumentul, folosit în definirea începutului de veac, că romantismul și-ar datora romanului victoria [49], abia acum devine — cu semn schimbat, însă — valabil. „Expresie prevalentă a sentimentului poetic în vremea noastră", el este guvernat de o *mișcare psihologică*. La originea fenomenului, Fogazzaro așează o disociere, definitorie mai apoi pentru cultura modernă (între *Naturwissenschaft* și *Geisteswissenschaft*) [50]. Cîtă vreme omul de știință studiază „celula embrionară care din fundul oceanului îi promite secretul organismelor vii", gînditorul cercetează comportamentele spiritului uman. De aceea, adaugă

[47] Antonio Fogazzaro, *Dell'avvenire del Romanzo in Italia*, Ermes Jacchia, Vicenza, 1928, p. 23.

[48] *Ibidem*, p. 24.

[49] *Ibidem*, p. 26.

[50] În 1883, Wilhelm Dilthey publică *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, teoretizînd deosebirea dintre științele naturii și cele ale spiritului.

Fogazzaro, „observația psihologică" reprezintă o necesitate [51]. Firește, nu una în general, ci o trăsătură definitorie pentru un stadiu din evoluția romanului. Romancierii citați în *Despre viitorul romanului* sînt puțini, considerațiile la peisajul european fiind axate mai întîi pe Goethe (cu *Werther*), apoi pe Dickens sau Thackeray. Ca și pentru Manzoni din deceniul al cincilea, Walter Scott reprezintă mărul discordiei. Reluînd „anatema" manzoniană din *Despre romanul istoric* [52], viitorul romancier își precizează coordonatele interpretării. Pe de o parte, constată că, din punctul său de vedere, „cel mai bun roman istoric este romanul contemporan". Valul scottian vorbea despre și în numele altor epoci, pe cînd un roman al contemporaneității — sincronizînd naratorul și personajele — dezvoltă în ochii posterității semnele unei apartenențe unice. În stilul narării, ca și în evenimentele evocate. Se poate deduce că *Piccolo mondo antico* (*Mică lume de altădată* — 1886), deși relatează fapte dinainte de 1859, nu devine istoric decît ca roman al contemporaneității. De altfel, acestei *Mici lumi* îi va urma contrapagina, *Piccolo mondo moderno* (*Mică lume modernă* — 1901). Așezarea în doi versanți a materiei narative stătea și în intențiile lui Nicolae Filimon [53]. Pe de altă parte, Fogazzaro îl opune pe Scott lui Dickens, motivîndu-și distanțarea de ambele modalități epice. „Prima metodă se împotrivește adevărului, cea de a doua artei" [54]. Teza și antiteza sînt, deopotrivă, obținute prin deformare; romantismul nu echivalează iar realismul nu respinge „convenționalismul" [55]. Remarca are însă o utilitate reală, întrucît pregătește soluția de echilibru. Realismul, pentru Fogazzaro, nu înseamnă o „reprezentare exactă a adevărului fără selecție și fără idee". Or, selecția formelor de manifestare ale ideii — principiu clasic — naște frumosul. Reprezentîndu-l, arta își pierde orice statut ancilar („arta nu

---

[51] Antonio Fogazzaro, *Dell'avvenire del Romanzo in Italia*, ed. cit., p. 29.

[52] Vezi pp. 92—97.

[53] Vezi pp. 372—376.

[54] Antonio Fogazzaro, *Dell'avvenire del Romanzo in Italia*, ed. cit., p. 50.

[55] *Ibidem.*

este sluga nimănui"), extrăgînd din natura corporală „frumusețea adevărului" [56]. Oricît de complicat în aparență, raționamentul are un desen precis. Față de romantici, se invocă abaterea de la criteriul adevărului ; față de realiști, părăsirea intențională a frumosului. În consecință, romanul trebuie să-și asume (printr-o „înțelegere artistică") frumosul respectînd adevărul. Urîtul ca sursă de verosimilitate și excesul moralizator ca modalitate de înfrumusețare își încetează acțiunea. La joncțiunea acestor sensuri — lăsate pînă acum descoperite, crede Fogazzaro — se profilează un romanesc al viitorului. Rolul său este de a interioriza adevărul [57], refăcînd întregul drum pînă la „marile probleme ale umanității". Cu alte cuvinte, cultivarea unui roman, deopotrivă *psihologic* și *social* [58].

Pentru construcția polifonică, dintre romanele lui Fogazzaro o atenție specială merită *Malombra*. Apărut în același an în care Verga scotea *Familia Malavoglia*, acest prim roman are darul să prefigureze universul fogazzarian. Mai mult decît atît, să-i structureze particularitățile într-o formă încă crudă, neinfluențată de maturizarea verismului. Aproape de debutul liric (Fogazzaro — ca și Scott și mulți romantici de început de veac — ajunge la roman prin poezie), sentimentul poetic devine izvorul ori premisa unei fuziuni a timpilor epici. Durata muzical reală, despre care vorbește Thomas Mann, tinde să se contopească treptat cu timpul interior al ficțiunii. Mediator este un manuscris în care personajul își citește destinul, față de care nu numai că își orientează existența dar o și interpretează. Geneza și succesiunea actelor relatate constituie, în constelația protagoniștilor, o variantă a unei linii melodice, măsurate deja în datele esențiale. De la eveniment, tensiunea narativă se strămută asupra fascicolului de cărări prin care este actualizat și rezolvat conflictul. Se ajunge la un ambitus romanesc, dramatizare a unor lecturi multiple. Iar oglindirea ficțiunii

---

[56] *Ibidem*, pp. 62—63.
[57] *Ibidem*, p. 36.
[58] *Ibidem*.

într-o altă ficțiune — dublă negație — declanșează efectul realului.

Malombra se naște dintr-o redistribuire a rolurilor. Marina Malombra, eroina care dă numele romanului, descoperă o poveste uitată. În accepția renascentistă a termenilor, ea este o *nuvelă tragică*. Iubindu-l pe un oarecare Renato, Cecilia Varrega a fost ucisă de suspiciunea soțului ei, Emanuele d'Ormengo. Cum însă Marina avea „o floră romantică în cap" și „un surîs sarcastic pe buze" [59] (semnul unei viziuni mai adînci), e dispusă să considere episodul neîncheiat. În palatul lui Cesare d'Ormengo, fiul lui Emanuele, descoperă o binevenită scenă de reluare a conflictului. Gustînd vechile legende (deși ar fi fost suficient să citească proze mai recente), Marina se descoperă o nouă Cecilie, în care ipostază o va răzbuna pe dispărută. Strălucirea astrului tutelar învăluie și celelalte personaje. Corrado Silla, noul Renato, îi facilitează schimbul de personalitate, oferindu-i *Un vis*, un excurs asupra „multiplicității existențelor terestre ale unui suflet" [60]. Explicația metempsihotică se transformă într-un joc periculos, admițînd în esență preluarea unei *vini tragice*. Pedeapsa, cuvenindu-se lui Emanuele, îl atinge pe Cesare, dar și pe Silla, împușcat de această Hedda Gabler exaltată. Naufragiul lui Silla este de natură interioară. În conștiința sa, Marina nu este decît replica profană a unui sentiment purificat de apariția Edithei. *Un vis* va fi dedicat, finalmente, acestei angelice nemțoaice („Alla Primavera blanda") și așezat lîngă bustul lui Schiller [61]. Pentru a individualiza dialogurile spirituale ale fiecărui personaj, autorul își impune o minuție descriptivă atît în trasarea spațiului conflictual, cît și în transcrierea zbuciumului sufletesc. Un contrast între static și dinamic, menit să potențeze analiza lăuntrică. Ficțiunea primă, care dirijează și își anexează romanul, are o funcție oraculară. De aceea, cazul lui Fogazzaro nu corespunde modelului romanesc căruia i se adecvează doamna

[59] Antonio Fogazzaro, *Malombra*, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, p. 79.
[60] Antonio Fogazzaro, *Malombra*, ed. cit., p. 50.
[61] *Ibidem*, p. 280, 285.

Bovary a lui Flaubert [62]. În *Malombra*, suprapunerea planurilor de existență fictivă marchează o revitalizare a *dublului*, motiv frecvent în epica romantică. Conștient de faptul că sinuozitatea introspecției în registre diferite riscă o opacizare a textului, autorul conturează o cale mediană pe care doi raisonneuri traversează romanul. Unul este Steinegge, tatăl Edithei ; urmaș al lui Klingsohr din *Heinrich von Ofterdingen* și precedîndu-l pe un Settembrini din *Muntele vrăjit*, el este redus la un „exemplu unic de rectitudine morală", chiar dacă utilizează „cele mai false opinii în orice argument" [63]. Importantă este inalterabila sa candoare, pentru că cele mai corecte argumente le aduce don Innocenzo, confesorul Edithei. Disputa dintre crezuri urmează însă un ton temperat. Căci între scutul metafizicii și lancea teologiei, Fogazzaro preferă — cum va recunoaște și în *Mică lume de altădată* — un andante beethovenian, „o vibrație indescriptibilă a spiritului" [64].

La Fogazzaro se verifică un adevăr rostit în legătură cu opera lui Dostoievski. „În romanul social-psihologic, de moravuri, biografic și de familie, subiectul nu stabilește între eroi relații de la om la om, ci de la tată la fiu, de la soț la soție, de la rival la rival" [65]. Conexiunile subiectului nu sînt de altă natură decît lumea interioară a personajelor. Iar dacă în *Malombra* aliniamentul aventurilor se profilează printr-o orgă de lumini, faptul se datorează includerii unei ficțiuni în ficțiune. Ramificată, intriga provoacă intercalarea nuanțelor într-un ansamblu tensional. Este o întîlnire a romanului cu el însuși care l-a preocupat mereu pe Fogazzaro. În *Il Mistero del Poeta* (*Misterul poetului* — 1888), roman confesiune în care fragmente epistolare se regrupează într-o „epistolă mamă" [66], eroul-narator aude vorbindu-se despre „o carte foarte interesantă, încă nepublicată, avînd ca titlu

[62] Vezi pp. 353—358.
[63] Antonio Fogazzaro, *Malombra*, ed. cit., p. 283.
[64] Antonio Fogazzaro, *Mică lume de altădată*, E.L.U., București, 1967, p. 265.
[65] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 145.
[66] Gino Raya, *op. cit.*, p. 315.

Misterul poetului“ [67], carte proiectată de el. În *Paludes* (1895), operă al cărei protagonist scrie o operă intitulată *Paludes*, André Gide se desprinde din această atmosferă, replicîndu-i ironic.

Dar construcţia polifonică captează un sens al romanului din secolul al XIX-lea, semnalat în cîteva rînduri de-a lungul acestui studiu. Anume, încercarea de depăşire a *Bildungsroman*-ului. Ceea ce pentru secolul anterior fusese o culme, atinsă pe o pantă care urcă spre cei doi *Wilhelm Meister* ai lui Goethe, devine un tipar resimţit adesea ca inadecvat ori limitativ. Desigur, romanele unei formaţii continuă să apară, dar în chip esenţial nota generală nu o oferă un *Heinrich cel verde* de Gottfried Keller. În *Comedia* balzaciană, deşi Rastignac sau Rubempré devin în proprii ochi agenţii unei pedagogii a pervertirii, atenţia se îndreaptă asupra sistemului relativ stabil al „speciilor“ sociale. Mutaţiile unui Rabourdin, ilustrînd încadrarea într-un tip (al slujbaşului), sînt lipsite programatic de ecouri lăuntrice. În relaţia mediu-personaj, interesul revine celui dintîi, care-l atrage pe celălalt într-o pereche a determinării unidirecţionale. Iar schimbarea presupune doar trecerea de la o pereche la alta. Sosirea provincialului în capitală, pentru a extrage secvenţa predilectă de la Balzac şi pînă la sfîrşitul veacului, nu-l găseşte niciciînd pe erou mai modelat pentru rolul ce urmează să-l joace. La Filimon, Păturică devine instantaneu bucureştean, imediat ce a urcat scara casei lui Tuzluc şi, de la fereastra înaltă, admiră naiv breugelian tabloul aşteptatei opulenţe culinare. *Educaţia sentimentală*, în multe privinţe o replică flaubertiană în stilul vremii la shandysmul lui Sterne, citează parodic formula [68]. În conul de lumină al romanului, evoluţia personajului face loc devenirii textului, dramă a relatării. Deplasarea de accent a fost relevată în contextul unei depline originalităţi la Valera şi la Fogazzaro. Tranziţia de la un eveniment la altul, deşi precis marcată, devine un instrument pentru declanşarea unui efect contrar,

[67] Antonio Fogazzaro, *Il Mistero del Poeta*, Casa Editrice Baldini & Castoldi, Milano, 1925, p. 399.
[68] Vezi pp. 357—361.

simultaneizarea episoadelor și a conștiințelor integratoare. Dar în veac, și nu numai în el, împlinirea poartă numele lui Dostoievski.

În contrast cu Goethe, pentru Dostoievski înțelegerea universului narativ înseamnă „a-i concepe toate conținuturile ca simultane și a le dibui corelațiile în secțiunea unui moment" [69]. Așadar, nu devenirea, ci concomitența primează în viziunea sa. Cum s-a văzut, însă, constatarea implică atît o devenire a romanului din secolul al XIX-lea, cît și o sincronizare europeană a etapelor. De altfel, în operă Dostoievski se referă frecvent la acest drum literar spre propria-i contemporaneitate. Edițiile critice vor oferi fastuoase trimiteri, nu înainte ca Dostoievski să-și fi fascinat epoca tocmai datorită dialogului european implicat în romanele lui [70]. Dar aici este vorba nu de continuitatea fenomenului romanesc și de similitudinile în ritm, ci de revederea acestor premise în analiză. Deci de simultaneitate ca principiu de solidificare a materiei epice.

Deschizînd seria capodoperelor dostoievskiene, *Crimă și pedeapsă* (1866) denotă trecerea pragului de maturitate, fără să excludă anumite raportări la eposul balzacian. Dovezi certe indică prezența în memoria autorului a lui *Moș Goriot*, cu disputa dintre Rastignac și Bianchon asupra responsabilității morale la cei doi poli ai societății [71]. Dar și în prefața la *Comedia umană*, citîndu-l pe Napoleon, Balzac diferențiia tipurile de morală („cum a spus Napoleon, o mică și o mare morală") [72]. Raskolnikov experimentează tragic deosebirea, la Dostoievski „tratatul asupra voinței" (unde lecturile din Toma d'Aquino sînt substituite de profesiuni de credință în stilul lui Zosima din *Frații Karamazov*) conducînd la o integrare în ordinea lumii pe o cale negativă (asumarea vinei și nevoia purificării), paralel cu destrămarea ipotezei. Anti-

[69] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 41.

[70] Cf. Maurice Barrès, *Mes cahiers*, vol. I: *Janvier 1896-Février 1898*. Librairie Plon, Paris, 1929, p. 149.

[71] Cf. Ion Ianoși, *Prezentări și comentarii*, în Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. 5, E.L.U., București, 1969, pp. 520—521.

[72] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 54; vezi și pp. 315—316.

rousseau-ismul balzacian este răsturnat, Jean-Jacques își continuă influența. (De altfel, și Tolstoi fusese învinuit că umbla cu Rousseau la gît.) Pentru ca simultaneitatea să se realizeze, vocile personajelor trebuie individualizate și, înainte de toate desfăcute din plasma auctorială. Nonidentitatea autor-personaj decide mișcarea polifonică. Acel „Bovary c'est moi", ca adopțiune și includere a eroului, devine — cel puțin ca relație unică — imposibil. Deși în altă manieră decît la Balzac, identitatea autorului se distribuie în tabăra personajelor. Lui Balzac îi erau definitorii obiectivarea vocilor și reprimarea *Ich-Roman*-ului, la Dostoievski sînt reactualizate modalitățile romantice. Dacă „romanticul își păstrează toate drepturile față de opera sa" [73], Dostoievski atribuie însă personajelor această asumare. La sine, actorul dostoievskian se uită prin intermediul *ideii*. Afirmată sau infirmată de propria-i viață, călăuzitoare sau numai regăsită, profesată sau ascunsă, seducătoare sau rece, ideea dă viață aurei de individualitate. O aură într-o multitudine, căci ideea emoțională e captată în diverse și inconfundabile registre. Sînt aici ambele motive care l-au determinat pe autor să se considere un realist, dar nu un romancier psiholog. Pluralitatea conștiințelor și penumbra autorului este nespecifică romanticului, supunerea la idee — ca regim de existență, fără o psihologie fiziologizată — amintește de ratarea romantică a dimensiunii psihologice. Diletanții au încetățenit prejudecata unui Dostoievski psiholog, prejudecată mioapă la avertismentele — explicite — din *Crimă și pedeapsă* sau *Frații Karamazov* și încăpățînată la interpretările moderne [74]. Căci, fără dubiu, romanele lui Dostoievski reprezintă, fiecare în parte, *povestea unei idei* [75].

Crimă și pedeapsă demonstrează rapiditatea cu care autorul își duce cititorul spre miezul conflictului ideal. Ce-i drept, mijloacele de localizare și datare a „scenei" — nărav și virtuozitate a secolului — nu au ajuns la economia din *Frații Karamazov*, dar în comparație cu știuta insistență asu-

[73] Nicolae Iorga, *op. cit.*, vol. III, p. 460.
[74] Cf. M. Bahtin, *op. cit.*, pp. 85—86.
[75] Cf. Ion Ianoși, *Prezentări și comentarii*, în Dostoievski, *Opere*, ed. cit., vol. 5, p. 544.

pra decorului mișcarea e abia sugerată. De la odaia „deosebit de frumosului" Raskolnikov („mai degrabă un dulap") la misteriosul labirint — mister în sensul lui Eugène Sue [76] — din centrul Petersburgului (o îngrămădire de străzi și străduțe scoțînd la iveală „figuri atît de stranii, încît nu te mai putea mira să întîlnești una cît de ciudată") [77]. Încă din primul act, se produc toate întîlnirile decisive, conturîndu-se teatrul dialogurilor simultane. Răsar dilemele eroului. Axioma este că „totul e în mîinile omului și el lasă totul să-i scape numai și numai din pricina lașității". Statutul axiomatic se pierde (totul ar putea fi o fantasmagorie), e necesară verificarea (dacă Raskolnikov este „omul" și dacă înfrîngerea lașității duce la „marea morală"). Dilema centrală se agravează sub impulsul unora secundare. Raskolnikov simțea și neîncredere, dar și „nevoia de a fi printre oameni", iar întrebarea rousseauiană — dacă omul este bun de la natură — rămîne fără răspuns. „Dar dacă greșesc ?! exclamă el deodată, fără să vrea. Dacă în realitate, omul nu este *ticălos* — omul în genere, seminția umană — atunci toate celelalte nu sînt decît prejudecăți, temeri scornite de mintea noastră, și atunci nu mai este nici o stavilă, toate sînt așa cum trebuie să fie !" [78] Se constată ușor, binele originar (obținut prin dublă negație) îl conduce la perfecta determinare, la ipoteza cultivată în epoca luminilor despre „cea mai bună dintre lumi". Risc nu există, căci totul e determinat ; prin urmare, nici vină. Dialogul lăuntric se deschide în exterior, acumulînd progresiv raporturi dialogate cu alte conștiințe frămîntate. Mai întîi, apare Marmeladov, a cărei confesiune are — ca la toți „măscăricii" [79] lui Dostoievski (Ferdîșenko din *Idiotul*, Feodor Karamazov din *Frații Karamazov*) — o funcție rezumativă. Declamîndu-și decăderea morală (fără rușine, stăruie el mereu), Marmeladov acceptă „cu smerenie" responsabilitatea, dar nu e capabil să practice liberul arbitru. Provocînd sărăcirea familiei și prostituarea Soniei, el nu

[76] Vezi pp. 332—335.
[77] Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, în *Opere*, ed. cit., vol. 5, p. 9.
[78] *Ibidem*, p. 30.
[79] *Ibidem*, p. 17.

stîrneşte nici mila străinilor nici dojana fiicei („Şi cînd nu eşti dojenit te doare, te doare mai rău...") [80] Visează însă la iertarea de apoi. Din cuvintele lui Marmeladov, Raskolnikov află de existenţa Soniei. Ca şi în *Idiotul* (Mîşkin o descoperă pe Nastasia Filippovna din relatările lui Rogojin şi din portretul zărit la generalul Epancin), copia apare înaintea originalului. Din imaginea secundă se vede mai clar *concordia discors*. De la Marmeladov, reiese că Sonia este total lipsită de învăţătură, singura carte citită fiind *Fiziologia* lui Lewes. I-o dăduse Lebeziatnikov, un adept al fiziologiei pe care, în această calitate, Dostoievski îl caricaturizează. Umor negru, căci acest înger căzut îi va smulge lui Raskolnikov recunoaşterea crimei („Îşi aminti de vorbele Soniei : Du-te la răscruce de drumuri, închină-te în faţa oamenilor, sărută pămîntul faţă de care ai păcătuit şi spune cu glas tare lumii întregi : Sînt un ucigaş !") [81] Al doilea cerc al raporturilor dialogale, trasat încă de la începutul romanului, le cuprinde pe mama şi sora lui Rodion, Pulheria şi Dunia Raskolnikova. În epistola mamei, eroul este „Rodea", fiinţa ameninţată care solicită protecţia şi sacrificiul celorlalţi. Înfruntarea riscurilor pretinde o desăvîrşită artă a prudenţei, nerespectată — ştie Pulheria — de noua generaţie. Aici, contrastul se instalează între modul de existenţă al lui Lujin (un oarecare slujbaj automatic, pretins onest, pe care Dunia îl acceptă ca logodnic) şi cel al lui Svidrigailov (agresorul Duniei, „omul care nu lasă nimic să-i scape"). În fine, raporturile dialogale îl aduc pe Raskolnikov lîngă Razumihin. Combătînd nihilismul dar şi falansterul, abateri de la „calea dezvoltării firești, vii, istorice", acesta emite sentinţa : „Sufletul viu cere viaţă, nu vrea să se supună ca un automat, sufletul viu este suspicios, sufletul viu este retrograd" [82]. Într-o tensiune a rostirii specific dostoievskiene, teza lui Razumihin trebuie coroborată cu ideea lui Balzac

[80] *Ibidem*, p. 25.
[81] *Ibidem*, p. 493.
[82] *Ibidem*, p. 241.

că longevitatea organismului social ține „de moderația acțiunii sale vitale“ [83].

Imprimînd evenimentelor cadența romanelor de aventuri, Dostoievski rămîne concentrat asupra dramaticelor secvențe de suprapunere a vocilor. Este o extensie și, totodată, o intensificare a mișcării prime, de enunțare a dilemei. În *Idiotul* (1867), scena e dată de petrecerea intimă de la Nastasia Filippovna. Pentru a afla opțiunea Nastasiei (dacă acceptă sau nu să-l elibereze pe Toțki căsătorindu-se cu Ganea Ivolghin), protagoniștii romanului sînt prezenți. În așteptare, bufonul — aici Ferdîșenco — propune ca fiecare „să povestească ceea ce în străfundul conștiinței lui i se pare c-ar fi cea mai urîtă faptă din viața lui“ [84]. Pentru Marmeladov un gest spontan, confesiunea se lovește aici de convenții. Căci, „condiția esențială era să spui cu toată sinceritatea adevărul, adevărul gol-goluț, fără să bați cîmpii“. Jocul, grațios în stilul rococo al *Trăsurii înnămolite* din Marivaux, devine „ciudat“, „absurd“, cu implicații grave. În fond, ceea ce sugerează Ferdîșenko este înrămarea unor istorioare autentice, recunoscînd în auzul tuturora vina. Adică, în variantă parodică, ludică, ceea ce starețul Zosima face în *Frații Karamazov* (confesiune în grup, condamnată de unii călugări ca necanonică). Narațiunea este comentată, pe măsură ce înaintează, de către auditoriu. Emblema acestei spovedanii polifonice se compune din două fragmente. Unul, formulat de Toțki, un Svidrigailov adaptat la convențiile eufemistice ale înaltei clase : „e un fel de a te lăuda“ ; celălalt, rostit de Ganea, slujnicarul pauper terorizat de coșmarul îmbogățirii prin căsătoria cu Nastasia : imposibil să nu se spună minciuni. Dar istorioarele, de la cea meschină a lui Ferdîșenco la cea „drăgălașă“ a lui Toțki, nu reprezintă decît preludiul la monologul exploziv al Nastasiei. Întorcîndu-se spre fiecare din cei de față și prevăzîndu-le în parte reacția, ea rupe limita de elasticitate a tăcerii. Este momentul în care personajul lui Dostoievski spune mai mult decît bănuiește. Prin el va trece și Dmitri, în secvența dis-

[83] Balzac, *Avant-propos*, ed. cit., p. 51 ; vezi și p. 289.
[84] Dostoievski, *Idiotul*, E.L.U., București, 1962, p. 208.

putei în fața lui Zosima dintre Karamazovi. Rostit, cuvîntul devine faptă, atrăgînd o „deformare a idealului moral" [85]. Trădarea de sine depășește măsura, mărturisind zbaterea între contrarii. La pendularea între tonul patetic și cel sarcastic se ajunge printr-o creștere în intensitate a enunțului, avînd ca punct de plecare un andante, suspect prin el însuși. Martorii incită la o sfidare a măștilor, mai ales că printre ei se află privitorul devotat suferințelor umane — aici Mîșkin, „primul om din cîți am cunoscut pînă acum în al cărui devotament sincer simt că mă pot încrede cu adevărat" [86]. Printr-o schimbare bruscă de lumină, distrugînd aparențele, torentul vorbelor îi dedublează pe cei pe care îi atinge, reducîndu-i la opusul lor. Toțki și Epancin se preschimbă în fantoșe, Ganea este silit să-și transpună în realitate coșmarul (tentația de a scoate din foc banii aruncați de Nastasia). Din devotat, Mîșkin redevine idiotul (cel „într-o doagă" [87], hrănit de aiureli și bazaconii din vremi apuse, „ca în romane") [88]. În esență, este același monolog fluierat al lui Stepan Verhovenski din *Demonii*. „Cele două abisuri se contopesc și se amestecă în același suflet, infernul e presupus atît de vast încît să poată cuprinde empireul" [89]. În cazul Nastasiei, explicația o oferă „nebuneala", o febră lăuntrică invadînd intermitent conștiința eroului dostoievskian. Motivațiile diferă: boala lui Raskolnikov și a lui Mîșkin, demonismul lui Stavroghin, isteria Katerinei Ivanovna din *Frații Karamazov*. Aspectul din urmă era la ordinea zilei în romanul european, detaliat de frații Goncourt în *Germinie Lacerteux* (1864) și apoi de Zola. La Dostoievski însă, ea se integrează unui sistem prin care opțiunea își pierde ireversibilitatea. În loc să-l accepte pe Ganea, să meargă pe calea „romanescă" întredeschisă de

---

[85] Georg Lukacs, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, în *Probleme des Realismus II*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1964, p. 170.

[86] Dostoievski, *Idiotul*, ed. cit., p. 225.

[87] *Ibidem*, p. 236.

[88] *Ibidem*, p. 236.

[89] Ion Ianoși, *Dostoievski: „Tragedia subteranei"*, E.L.U., București, 1968, p. 127.

Mîșkin, Nastasia Filippovna pleacă împreună cu Rogojin. Definitivă, alegerea nu apare decît în conștiința lui Rogojin. Distanța dintre momentul opțional, putînd fi oricînd reluat cu semn schimbat, și fapta ireparabilă crează adevărata axă conflictuală din sînul romanului, în *Crimă și pedeapsă* sau *Idiotul*.

În *Demonii* (1871—1872), capitolul *La Tihon. Spovedania lui Stavroghin* marchează ajungerea la o tensiune maximă între *cuvînt*, ca recunoaștere a faptei, și *fapta ireparabilă*, anterioară sau ulterioară exprimării sale. Este o treaptă supremă, într-unul din romanele lui Dostoievski dar și în ansamblul universului său epic. Semnificativ, fragmentul a fost radiat la primele ediții, apărînd postum, în 1923. Într-un interval de concentrare tragică, apare un Dostoievski insuportabil prin amplitudinea pendulării. Nikolai Stavroghin îl caută pe Tihon pentru a i se descrie, pentru a-i arăta faptele trecute din care izvorăște vina. Premisa, formulată și în *Idiotul*, este că „ticăloșii iubesc oamenii cinstiți" [90]. După un dialog pascalian (Stavroghin cere, ca și Feodor Karamazov, proba miracolului pentru a admite existența divinității), îi înmînează ascetului textul confesiunii. Stavroghin își transcrisese gîndurile nu numai pentru a le da cursivitate, ci și din intenția de a le publica („la prima vedere, foile semănau cu niște proclamații") [91]. Aceeași voluptate și irezistibilă tentație ale destăinuirii publice. În *Crimă și pedeapsă*, Sonia o indicase ca unic remediu al vinovăției. În *Frații Karamazov*, Zosima reia pledoaria. Aici, oscilația între contrarii face să se intersecteze două axe : tranziția de la începutul spre sfîrșitul pasajului și linia care unind polii punctează orice moment al seriei. Inițial, Stavroghin dorește ca manuscrisul să fie citit de Tihon pentru a vedea „dacă sînt eu sau este el" [92]. Îl chinuie o viziune, dublul său diabolic („personal și nu alegoric", ca și acela al lui Ivan Karamazov). Paradoxal, cel care trebuie să domine falsul este monahul. Or, adaugă Stavroghin, „am

[90] Dostoievski, *Idiotul*, ed. cit., p. 183.
[91] Dostoievski, *Demonii*, în *Opere*, ed. cit., vol. 7, p. 711.
[92] *Ibidem*, p. 707.

remarcat că dintre popii noştri, cei mai înaintaţi au o predilecţie puternică pentru luteranism şi sînt gata să explice minunile prin cauze naturale" [93]. Ceea ce aşteaptă nu este o rezolvare fiziologică. Printr-o dinamică greu de transpus în afara atmosferei din Dostoievski, ca o condiţie a conlocuţiei, cei doi se iubesc şi se detestă. În final, după ce intră în posesia confesiunii, Tihon îl stimează pe Stavroghin pentru asumarea vinei (nu a împiedecat, ci a prevăzut şi chiar cronometrat sinuciderea Matrioşei). Zosima ar fi îngenunchiat. Dar, spre deosebire de avatarul său, Tihon caută să împiedice circulaţia publică a manuscrisului. „Nebunia dumneavoastră li se va părea foarte curioasă ; căci vă vor considera puţin dement, acordîndu-vă totuşi destulă responsabilitate pentru a putea rîde de dumneavoastră" [94]. Încearcă să oprească dezvăluirea deoarece înţelege că a fost depozitarul unei *false confesiuni.* Nu atît pentru că Stavroghin neagă justiţia divină, cît pentru faptul că „nu după publicare, ci înainte de asta, cu o zi înainte, cu o oră înainte de acest mare sacrificiu, vei căuta o ieşire într-o nouă crimă şi nu o vei săvîrşi decît pentru a evita publicarea acestor foi" [95]. Iar romanul dovedeşte că lectura lui Tihon a fost corectă. Pe măsură însă ce îl cunoaşte, Tihon coboară în ochii lui Stavroghin. Specifică lui Dostoievski, mişcarea apare în diferite variante. Într-un fel sau altul, confesorul devine un „om sfîrşit". Expresia, în accepţia banală de existenţă fără ieşire, îi aparţine anchetatorului din *Crimă şi pedeapsă ;* într-un înţeles mai adînc, ea defineşte consumul lăuntric al lui Tihon şi expierea lui Zosima.

Putinţa unui Raskolnikov, Mîşkin sau Stavroghin de a dialoga, cu el însuşi şi cu ceilalţi, depinde de o egalitate de sine, mereu pierdută şi recîştigată. Aici se dezvăluie sursa ultimă a polifoniei din opera acestui mare poet tragic. De la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi pînă azi, interesantă şi rară coincidenţă, termenul de comparaţie pentru Dostoievski este Racine. Atunci, se vorbea de renaşterea unui val orien-

[93] *Ibidem,* p. 708.
[94] *Ibidem,* p. 734.
[95] *Ibidem,* p. 739.

tal din Dostoievski, dispărut odată cu *Ifigenia* lui Racine [96]. Acum, mai analitic, se afirmă : „Eroul lui Racine este egal cu sine însuși, eroul lui Dostoievski nu coincide în nici o clipă cu sine însuși“ [97]. Ideea orientalismului, într-o oarecare similitudine cu Schopenhauer și Nietzsche, se prelungește [98]. Departe însă de a epuiza sensurile operei, referințele obligă la anevoioase nuanțări. Căci totala incapacitate a eroului dostoievskian de a-și cîștiga egalitatea de sine cît și retragerea autorului din fenomenul european sînt, în mod egal, contestabile. Dobîndirea constanței lăuntrice și evoluția în cerc a romanelor lui Dostoievski sînt atestate de epilogul *Fraților Karamazov* (1879—1880). Final de roman și de operă romanescă, actul ultim din epopeea destinelor paralele demonstrează posibilitatea — fundamental dostoievskiană — ca eroul să se regăsească în înlănțuirea tuturor clipelor de coincidență cu diversele sale ipostaze din fluxul epopeic. A fi un Karamazov, rostit atît de diferit de Feodor, Dmitri, Ivan deși enunță deopotrivă ereditara *concordia discors*, reprezintă prin Aleoșa o însumare. O însumare, pentru că autorul nu rezolvă vreodată conflictul. Contrarietatea nu poate fi anulată, oricare ar fi intersecțiile dintre firele întinse de la vina imaginară la cea reală, de la refuz la asumare, de la eu la non-eu. În conștiința lui Aleoșa, faptele se aliniază. Știind mai mult decît ceilalți, căci toți i se confesează (tatăl, Dmitri, Ivan, Katerina Ivanovna, Grușenka, Zosima), amestecat în cursul evenimentelor dar vinovat doar la nivelul condiției umane, el privește în urmă împăcat. Dmitri ispășește ca și Raskolnicov crima împotriva firii (omorîrea tatălui), deși nu el a ucis ; adevăratul responsabil, Ivan, nu se sinucide, așa cum — în linia lui Svidrigailov și a lui Stavroghin — ar fi trebuit să o facă. Aleoșa Karamazov este un Mîșkin înseninat, un propagator scutit de îndoieli și răstălmăciri parodice, un spirit pur absolvit de aparența bufonă. În conștiința lui sînt active înțelesurile

[96] Cf. Maurice Barrès, *op. cit.*, p. 149.
[97] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 71.
[98] Cf. Ion Ianoși, *Dostoievski. „Tragedia subteranei“*, ed. cit., pp. 31—34.

profesate de Zosima şi transcrise chiar de Aleoşa în *Viaţa părintelui ieromonah Zosima* („reminiscenţe din alte convorbiri înmănuncheate laolaltă") [99]. În această naraţiune parabolică se află figurate *actele umane* din universul lui Dostoievski. Mai mult, o definire a secolului: „În veacul nostru societatea se fărîmiţează, fiecare om se retrage în sine ca într-o vizuină, se însingurează" [100]. Mobilul crimei, febra vinovăţiei, absolvirea prin recunoaştere sînt, deopotrivă, analizate. Chiar şi moartea copilului, sacrificiu simbolic, cu care se încheie *Fraţii Karamazov*. Ultimele cuvinte ale romanului — „Urra, trăiască Aleoşa Karamazov!", strigăt al copiilor întorşi de la înmormîntare — arată că ultimul Karamazov şi-a început opera. Finalul rămîne deschis. Se reia mişcarea ciclică, formulată încă din *Crimă şi pedeapsă*: „Dar aici începe o altă poveste, povestea regenerării treptate a unui om, a renaşterii lui progresive, a trecerii lui nesimţite dintr-o lume într-alta, într-o realitate nouă, necunoscută de el pînă atunci. Aceasta ar putea fi tema unei noi povestiri — cea scrisă aici s-a sfîrşit" [101]. A unui om, cum spune Raskolnikov, în genere, ca seminţie.

Opera lui Dostoievski rămîne un document de meditaţie acută pentru literatura secolului al XX-lea. Resursele polifoniei, în devenirea romanului şi a ideilor, sînt însă ale veacului trecut. Iar cînd printre „dostoievskieni" este enumerat un Paul Bourget, acolada devine stridentă. Prin datele sale, deci şi prin construcţia polifonică, romanul dostoievskian e unic. Cum s-a arătat încă de la începutul acestui capitol, obiectul investigaţiei nu l-a constituit romanul polifonic sau un model anume de roman polifonic, ci modalităţile prin care secolul al XIX-lea şi romancierii săi au făcut să renască polifonia, virtualitate în arta narativă de totdeauna. S-a afirmat, de asemenea, că trecerea de la omofonie spre polifonie nu este nici generală (întîlnindu-se doar la unii scriitori), nici definitivă. După Dostoievski, omofo-

[99] Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, în *Opere*, ed. cit., vol. 9, p. 388.
[100] *Ibidem*, p. 412.
[101] Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*, ed. cit., p. 514.

nia persistă. Era însă o culme în peisajul unei epoci care trebuia privită. Fără sacrificarea originalității, altfel spus fără o aplicare inadecvată a tiparelor. Îndemnul venea de altfel din partea polifoniei însăși.

O sugestie în ceea ce privește soarta polifoniei în secolul al XIX-lea o oferă *The Portait of a Lady* (1881) de Henry James. Așa cum romanele lui Tieck și Novalis au fost cuprinse în analiza acestui studiu, Henry James va fi lăsat acelor ce descriu romanul veacului nostru. Oricum, cifrele rotunde sînt în devenirea literară o superstiție, iar cleștele de lumină în care se situează personalitățile de la răscruce cîștigă claritate, în cazul lui James, prin retrospecție. De aceea, din *Portretul unei doamne* va fi reținut un singur aspect, dar esențial. Anume, intenția de a da amploare romanescă universului epic printr-o reducere funcțională a intrigii, a „povestirii". În *Prefața* la *Portret*, James identifică „germenii ideii sale" : „ea n-a putut consta în conceperea unei *intrigi*, cuvînt fatal, în imaginarea, într-o strălucire, a unei serii de relații" [102]. Întrucît nu consideră lumea conflictuală de aceeași natură cu universul lăuntric al personajelor, se oprește la un *singur personaj*, „la care trebuiau adăugate elementele obișnuite ale unui subiect și, bineînțeles, ale unui mediu" [103]. Punerea în mișcare a portretului, sau integrarea în conflict, devine posibilă grație *disponibilităților sale* [104]. Narațiunea nu poate, însă, să le exploateze, întrucît autorul o strunește („sînt adesea acuzat că nu am destulă povestire"). Motivul, lămurit într-o altă prefață, derivă dintr-o premisă programatică, „prezentarea *indirectă* a acestei imagini prime" [105]. Datorită acestui fapt, personajul e „neatașat, imaginea *en disponibilité*" [106]. O interesantă

[102] Henry James, *Prefață*, în *Portretul unei doamne*, E.L.U., București, 1969, p. 6.
[103] *Ibidem*, p. 7.
[104] *Ibidem*.
[105] Henry James, *Preface to „The Wings of the Dove"*, în *The art of the Novel. Critical Prefaces*, Charles Scribner's Sons, New York-London, 1962, p. 306.
[106] Henry James, *Portretul unei doamne*, ed. cit., p. 8.

confluență de argumente, variabile ca „vechime", vine să solidifice o atitudine, așezată la obîrșia romanului de mai tîrziu. În primul rînd, o idee frecventă în gîndirea senzualistă și empiristă a veacului al XVIII-lea. „Realul reprezintă în perceperea mea lucrurile pe care nu este posibil să nu le cunosc, mai devreme sau mai tîrziu, pe o cale sau alta" [107]. Sînt obiectele care ne afectează prin prezența lor, despre care vorbea *Discursul preliminar* (1751) al *Enciclopediei.* Apoi, apelul la soluția „indirectă" pare a fi destinată de a frînge o dilemă romantică, prezentă la Vigny sau Manzoni. „Istoricul, în mod esențial, vrea mai multe documente decît poate real să întrebuințeze ; dramaturgul vrea doar mai multe libertăți decît poate real să-și asume" [108]. În fine, este proaspătă în memorie „picătura de cerneală" a lui George Eliot. Dacă este mare, romanul a fost totuși supus unor severe „precauții". În centru stă un portret — de aici pleacă James Joyce — iar romancierului nu-i rămîne decît „să organizeze pur și simplu mult zgomot în jurul Isabelei Archer" [109].

În *Portretul unei doamne,* socotit romanul primei maturități a lui Henry James, se întretaie două mișcări contrarii. Ambele aparțin autorului, respingîndu-se deliberat non-identitatea necesară polifoniei. Într-un sens, prin intermediul privirii indirecte a lui Ralph Touchett sau a lordului Winterbourne, autorul caută să înrămeze portretul. În expresia lui Zola, să-l experimenteze, introducîndu-l în medii diferite. Dar la James, acestea stau de o parte și de alta o oceanului, indicînd mai degrabă două civilizații. Nu mai este antiteza din Chateaubriand, America încetase să fie imensitatea virgină, iar bătrînul continent — stratificînd secoli de artă — seduce. Disponibilitățile, o fac pe Isabel să fie superioară în spațiul originar, inocența în cel adoptiv.

---

[107] Henry James, *Preface to „The American"*, în *The Art of the Novel*, ed. cit., p. 31.

[108] Henry James, *Preface to „Aspern Papers"*, în *The art of the Novel*, ed. cit., p. 162.

[109] Henry James, *Portretul unei doamne*, ed. cit., p. 12.

Sosirea în Europa și pătrunderea în centrul italic, saturat de artă, reprezintă „subiectul", traseul portretului. Încercarea supremă de transformare într-o operă de artă, într-o piesă muzeală pusă la locul ei, se produce în „mintea frumoasă" a lui Gilbert Osmond. Dar, prin mișcarea secundă, autorul bate un „pivot" (cuvîntul e al său), asigurîndu-i neatașarea. Amenințată în ceea ce este viu și moral în sine, Isabel se sufocă. Admirîndu-l pentru că „iubea convenționalul" (în accepția nobilă a „dragostei pentru armonie și ordine și decență") [110], ea descoperă „casa întunericului, casa muțeniei, casa sufocării". Recitindu-și viața, constată că „mintea frumoasă a lui Osmond nu-i dădea nici lumină, nici aer ; mintea frumoasă a lui Osmond părea de fapt să privească în jos de la o mică fereastră situată la înălțime și să-și rîdă de ea" [111]. Ochiul deschis înlăuntru al eroinei captează realitatea pe aceeași cale indirectă. Nefiind imediată ori inevitabilă, imaginea sintetică — *diagramatică* — trimite spre sistemul optic al romanului din jurul primului război mondial [112]. La James, perspectivele converg asupra portretului singular, pierzîndu-și independența odată cu renunțarea romanului la pluralitate. Dar există și un alt aspect, nespecific romanului din secolul al XIX-lea. În explorările sale romanești asupra inocenței (ca disponibilitate nealterată și echilibru), James propune „un sistem continuu, moral, filozofic și estetic" [113]. Un echilibru al valorilor, pe care romancierii veacului nu l-au respectat. Ei au introdus mereu o dominantă, reacționînd fie prin anexarea esteticului, fie prin absolutizarea lui. Disputele primelor decenii se regăsesc, modificate, în vremea lui Zola și Wilde. Ceea ce Fogazzaro situa la hotarul dintre Scott și Dickens — „prima metodă se împotrivește adevărului, cea de a doua artei" —

[110] *Ibidem*, p. 413.
[111] *Ibidem*.
[112] Cf. F. R. Leavis, *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Penguin Books-Chatto and Windus, 1962, p. 185.
[113] Granville H. Jones, *Henry James's Psychology of Experience. Innocence, Responsibility, and Renunciation in the Fiction of Henry James*, Mouton, The Hague-Paris, 1975, p. 287.

supraviețuiește, polarizînd conștiința creatorilor. Întrebarea, dilematică doar din afara unei epoci, este următoarea : cum poate romanul să fie mai adevărat (superior adevărului deja transpus în romanesc), arătîndu-se totodată ca operă de artă ? De la Novalis la Manzoni, romanticii au răspuns : pluspoesie și asentiment poetic. A venit apoi, prin Stendhal, *cronica*, prin Balzac *Comedia* scenelor de viață ; George Eliot își recuza orice calitate de romancier priceput, Flaubert împingea bovarismul spre bouvardism. Acum ?

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

8. VEROSIMILITATEA PIERDUTĂ. TENTATIVELE SCIENTIZĂRII

„Noi valorăm mai mult sau mai puțin, după cum știința ne-a influențat mai mult sau mai puțin profund. Las de o parte personalitatea artistului, nu indic aici decît marele curent de spirite, suflul care ne duce pe toți spre secolul al XX-lea, oricare ar fi retorica noastră individuală."

EMIL ZOLA, LA FORMULE CRITIQUE APPLIQUÉE AU ROMAN

MINORATUL ROMANULUI de la sfîrșitul veacului al XIX-lea e îngropat adesea în istoriile literare sub vălul unor considerații, indiferent de factură, abuziv invocate. În nici un moment al spectacolului romanesc pe care îl oferă veacul, neîncrederea unor critici sau teoreticieni moderni în capacitatea istoriei literare de a urma planul valorii nu își găsește o mai mare îndreptățire. Pe măsură ce energiile creatoare se dispersează, constatînd epuizarea surselor pînă atunci definitorii, se practică tot mai apăsat etichetarea. Conștiința istorică este întoarsă împotriva vremii care, în numele culturii europene, a dobîndit-o. „Dar istoria artei și literaturii, cel mai adesea, nu filozofează așa asupra ei însăși ; metodă științifică printre altele, ea este conștientă că *nu este decît* istorie și pretinde că lasă deoparte problema valorii" [1]. Inacceptabilă, devierea valorilor devine în cazul ultimelor decenii de roman ale secolului salvatoare. Mai mult ca oricînd, pretextul distanțării în timp servește „unui resentiment obscur împotriva grandorii" [2]. Așezați sub semnul naturalismului sau grupați sub cine știe ce altă emblemă, romancieri mărunți își datorează puterea de a dura unor

[1] Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, ed. cit., p. 167.
[2] *Ibidem*, p. 168.

„valuri". Valuri care, programatic, trebuie să onduleze şi apoi să şteargă contururile marilor umbre, a unui Balzac sau a unui Flaubert.

Dincolo însă de imaginile coagulate atît de felurit, minoratul romanului transpare cu claritate la scriitorii vremii. Şi nu este vorba de atacul simboliştilor, deci de eroziunea la care este supus romanul în ansamblul speciilor literare. Versantul coborîrii se desenează pregnant chiar în interiorul universului epic. Trecuse puţin timp de cînd un Duranty, creator anonim dar doctrinar reputat, formulase lapidar esenţa înnoirii româneşti : Realismul e mort, trăiască Realismul ![3] Afirmaţia nu este reluată. Transformat într-un sistem de norme, adică în ceea ce nu fusese (tocmai de aceea Flaubert refuza atributul), realismului i se caută metoda şi i se descoperă imprecizia. Sub impulsul ştiinţelor naturii, totul este interpretat sub semnul metodei. Or, în roman, odată controlată, metoda — fie ea şi „nespecializată" — încetează să mai fie o modalitate autentică de transcriere a adevărului. Singurul remediu devine o specializare ştiinţifică a metodei şi o exploatare riguroasă. Apelul denotă conştiinţa impasului. Nu numai prin raportare la romanul anterior, ci şi prin situarea în actualitate. Durata romanului, putinţa sa de a rămîne o operă vie pentru posteritate, depinde de valabilitatea metodei extraliterare. Împrumut dezavantajos, pentru că perisabilitatea unor idei din istoria ştiinţei — de tipul celor din *Introducerea* lui Claude Bernard în studiul medicinei experimentale — se înscrie într-o altă dialectică decît aceea a faptului literar. Aplicînd precepte din Claude Bernard sau Prosper Lucas (cu *Tratatul filozofic şi fiziologic asupra eredităţii naturale*), Zola miza pe eternitatea acestora şi experimenta romanul. Dealtfel sintagma „roman experimental" reflectă aceeaşi constatare a impasului. În ochii lui Zola, deoarece romanul prin el însuşi îşi diminuase funcţiile ; în ochii posterităţii, pentru că nimic nu este mai caduc în opera sa decît „experimentarea". La Balzac, aducţiunile frenologice sau fiziologice serveau construcţiei fără să o fondeze, valoarea era a romanului.

[3] Vezi pp. 220—221.

Dar Zola, sintetizînd o mentalitate, declară fără înconjur: „Noi valorăm mai mult sau mai puțin, după cum știința ne-a influențat mai mult sau mai puțin profund" [4].

Paralel cu fenomenul de obosire al cititorului de romane (pentru a-și găsi locul, romancierii citesc), se înregistrează o agravare a acelui fapt de conștiință, numit rău, boală ori durere a veacului. Dacă secolul al XVIII-lea murea îndrăgostit de el însuși, secolul al XIX-lea, pe toată întinderea sa, afectează contrariul. Romanticii se simțeau frustrați, Stendhal deplîngea pierderea allegriei, Balzac își considera epoca prea moale. Vina era însă pusă pe seama epocii trecute, de unde era extras martirul — Jean-Jacques Rousseau. Rînd pe rînd, a fost detestat imperiul napoleonian, aristocrația vechilor regimuri, noua burghezie, industria și locomotiva (aceasta la un nivel superior). Cînd — la George Meredith, de pildă — romanul se întoarce spre comedie, reînnoind tradițiile epocii lui Fielding, faptul trebuie îndelung motivat. Din mulțimea reflexiilor asupra acestei teme se poate obține o panoramă asupra crizei conștiinței europene din secolul al XIX-lea, în stilul în care Paul Hazard o descrie pe aceea dintre 1680 și 1715. Sublinierea este necesară, întrucît s-a filozofat foarte mult în această direcție, luîndu-se boala în accepții culminînd cu cele spengleriene. În viziunea organicistă a veacului, reînvigorată continuu de înflorirea științelor despre natură, folosirea *bolii* (tulburare a organismului social) e o presiune de sistem. Dar consecințele figurează extreme, de la patologicul din prozele naturaliste și pînă la moralismul lui André Gide. De aceea, mai aproape de adevăr, în ea se dezvăluie — în cuvintele lui Gide — „un cîmp de manevre". Pentru Gide, „boala îi propune omului o neliniște nouă, pe care trebuie să o legitimeze" [5]. Altfel spus, ea este un răspuns escamotînd explicația. Firește, pentru că aduc o neliniște nouă, Dostoievski sau Flaubert sînt „bolnavi". „Fără boala lui, Rousseau

[4] Émile Zola, *La formule critique appliquée au roman*, în *Le Roman expérimental*, *Oeuvres critiques*, ed. cit., vol. I, p. 1298.

[5] André Gide, *Jurnal*, Editura Univers, București, 1970, p. 37.

n-ar fi fost decît un retor nesuferit, de tipul lui Cicero"[6]. Manevra este evidentă şi — aşa cum a fost lăsată la o parte în analiza lui Flaubert[7] — nu se instituie într-o motivaţie. În concluzie, minoratul romanului nu se datorează „decăderii" veacului sau a civilizaţiei lui şi nu reprezintă semnul vreunei boli (sau al absenţei ei, dacă s-ar judeca după Gide). Pe de altă parte, nu explorarea cazurilor anormale — la şi în felul lui Capuana sau Zola — conduce la o scădere. Este aici, în devenirea romanului, faza de închidere a unui ciclu, unitar deoarece generatorii ficţiunii sînt aceiaşi. Scandalizînd falsa pudoare de tip „fin de siècle", Zola încerca să ţină pasul cu dezvoltarea cunoaşterii, proiectîndu-se pe fundalul întregului ciclu. „Şi mai ales nu mă acuzaţi de inventarea unei religii literare, căci nu e adevărat, eu sînt doar un critic studiindu-şi epoca, urcînd pînă în secolul trecut pentru a căuta resursele lui Balzac şi coborînd pînă în zilele noastre pentru a spune în ce constă mişcarea pe care autorul *Comediei umane* a generat-o în literatura noastră"[8].

Din unghiul romancierului-critic, secolul de roman îşi verifică unitatea. În exclamaţia lui Zola — „naturalismul nu-mi aparţine, el este al veacului"[9] — este implicată convergenţa. Firește, răsare pericolul ca, dintr-o asemenea perspectivă, toţi paşii anteriori ai artei narative să fie doar escale în drumul spre naturalism. Cu vocaţie de şef de şcoală, dar lucid, autorul celei mai insistente definiri a genului din ultima etapă ştie însă care sînt antecesorii, definitiv prenaturalişti, şi care sînt ucenicii trădători. I-a lăudat pe fraţii Goncourt, a salutat prezenţa lui Huysmans în grupul de la Médan. Intervalul de la *Germinie Lacerteux* („sînt îndată patrusprezece ani de cînd, în 1865, am fost singurul critic care îndrăznise să numească *Germinie Lacerteux* o capodoperă")[10] la *À Rebours* (*În răspăr* — 1884) măsoară

---

[6] *Ibidem.*
[7] Vezi pp. 348—349.
[8] Émile Zola, *Les Documents humains*, în *Le Roman expérimental*, ed. cit., pp. 1315—1316.
[9] *Ibidem*, p. 1316.
[10] *Ibidem*, p. 1318.

prea sever apartenența naturalismului la spiritul timpului, pentru ca riscul să fie real. În fond, „naturalismul propriu-zis a fost doar o scurtă perioadă de entuziasm exagerat și cîteodată naiv“ [11]. S-a văzut, nu atît de narcisiac pentru a-și revendica o genealogie avînd ca arbore întreg romanul secolului, nici atît de exagerat pentru a nu admira alte soluții. Faptul merită remarcat, ajutînd limpezirea, întrucît naturalismul — mai mult chiar decît *realismul* [12] — este un termen selectat doar de istoria literară a unor arii naționale. Dacă un scriitor sau o literatură acceptă ori nu utilizarea lui, aceasta nu compromite efectul de convergență, situarea romancierilor în contemporaneitate.

În atmosfera literară a ultimelor decenii, prestanța lui I. S. Turgheniev este în continuă ascensiune. Prețuit ca „magistru“ de George Sand sau de Flaubert, marele povestitor își vede întărită autoritatea în ochii lui Zola sau Henry James. În *Prefața* la *Portretul unei doamne*, James îi confirmă rolul modelator. Iar diferențele dintre el și autorul romanelor *La Curée* (*Prada* — 1872) și *La Conquête de Plassans* (*Cucerirea orașului Plassans* — 1874) este mult prea mare pentru ca această coincidență de opinie să nu fie semnificativă. Narațiunile lui Turgheniev devin un soi de fenomen originar al romanescului actual, dar și un paradis pierdut. O împlinire care ilustrează un ideal, dar și distanța pînă la el. Cu toate acestea, Turgheniev nu este convins că „adevărul, oricît de puternic ar fi, poate conduce prin el însuși la artă“ [13]. Or, tocmai această îndoială îi conferă atributele de magistru și arbitru. Apropiind contrariile, semnalate și de cuvintele lui Fogazzaro [14], opera îi susține „experiența cu privire la originea obișnuită a tabloului ficțiunii“ [15]. *Un cuib de nobili* sau *Rudin* seduc prin simplitatea arhitectonică, prin chipul firesc de mînuire a personajelor.

---

[11] P. Martino, *Le Naturalisme français*, Armand Colin, Paris, 1923, p. 217.

[12] Vezi pp. 215—216.

[13] Cf. Patrick Brady, *„L'Oeuvre“ de Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Droz, Genève, 1968, p. 49.

[14] Vezi pp. 404—406.

[15] Henry James, *Portretul unei doamne*, ed. cit., p. 7.

Se descoperă, într-o reunire armonică, datele acum vizate cu asiduitate. Orice îngroşare se subliniază prin trimitere la irepetabila *formă deplină*. Impresionează, mai întîi, arta discreţiei cu care Turgheniev deschide porţile ficţiunii. „Poveştile sale par că răsar dintr-o ceaţă", afirmă fraţii Goncourt [16]. Accesul într-un univers care nu îşi acuză pitorescul e meditat de tablouri senine : „Într-o senină zi de primăvară, pe sub seară, cîţiva nouraşi trandafirii" [17] sau „era o dimineaţă liniştită de vară, soarele se ridicase de-abinelea pe cerul senin" [18]. Naraţiunea pleacă de la orizontul calm, pulsul evenimentelor fiind înregistrat mai pe urmă. Faţă de peisajul romantic, întotdeauna prevestitor, această seninătate e o replică. Fără ostentaţie la Turgheniev, ea devine însă la Verga un procedeu ironic (dezastrul familiei Malavoglia e relatat într-o „poveste sinceră şi luminoasă") [19]. Se admiră, de asemenea, atmosfera degajată de spaţiul conflictual, avînd o unitate dramatică. Temperarea suflului descriptiv coincide cu mişcările puţine şi sigure în trasarea portretelor. Atent la personalităţile de excepţie, Turgheniev cîntăreşte veridicitatea opunînd entuziasmului „răceala din cap". Rudin, un ultim erou romantic — povestea va fi reluată şi de Pio Baroja în *Los ultimos románticos* (*Ultimii romantici*) —, este „plin de entuziasm", pe cînd „omul flegmatic" posedă „calitatea cea mai de preţ din timpurile noastre" [20]. În *Cuib de nobili* norma e respectată de Panşin, sufletul „rece şi viclean" care îşi permite să speculeze aparenţele entuziasmului, mimîndu-l. Opoziţia între aceşti poli priveşte doar cerebralul. Panşin este lucid, la Rudin „răceala nu-i în cap, ci în sînge" [21]. Amintita răceală, la care se adaugă identitatea nobilă, formează un gust pentru aristocratism. Susţi-

---

[16] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. VI : *1878—1884*, Ernest Flammarion-Fasquelle, Paris, 1935, p. 179.

[17] I. S. Turgheniev, *Un cuib de nobili*, E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 5.

[18] I. S. Turgheniev, *Rudin*, E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 5.

[19] Giovanni Verga, *Familia Malavoglia*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, p. 35.

[20] I. S. Turgheniev, *Rudin*, ed. cit., p. 150.

[21] *Ibidem*.

nută și de romanele lui Tolstoi, moda eroului aristocrat — revitalizare parțială a dandy-ului anilor '30 — se va face simțită la frații Goncourt și la Maupassant. *În răspăr*, Huysmans o duce la expresia paroxistică. În fine, la Turgheniev captiva delicatețea picturalului, echilibrul dintre reacția estetică în fața naturii și perceperea adevărului crud.

În opera lui Turgheniev epoca vedea reunirea fericită a unor condiții pe care ea însăși nu le mai putea respecta. Anume cele susceptibile de a conduce la o legislație unică a verosimilității. Pe urmele lui George Sand, Balzac sau George Eliot, pluralitatea *scenelor de viață* devenise un bun cîștigat. Dar perspectiva integratoare, asemănătoare celei care simultaneizează scenele în cosmosul *Comediei umane*, își pierde motivația. Se acumulează progresiv un relativism romanesc, marcînd deopotrivă unghiurile de percepere a obiectului, cît și diversitatea acestuia. Între autor și personaj, personaj și mediu se stabilește un lanț determinant care își are începutul în *mediu*. „Un mediu care determină și completează omul", cum conchide Zola [22]. Or, în această completare se exercită voința romancierilor de a-și obiectiva universurile fictive. Modul de a concepe mediul legitimează actul de creație. Iar mediile se distribuie într-un mozaic, practic infinit. Mai mult, ele selectează criteriile interpretării și posibilitățile reprezentării. Verosimilitatea rămîne să fie măsurată doar printr-un acord al semnelor epice din cuprinsul unei singure scene. Personajul, verigă de legătură, suportă consecințele. Pe de o parte, geneza lui din mediu trebuie relevată. „Personajul a devenit un produs al aerului și a soarelui, aidoma plantei" [23]. Ca produs, el apare nu ca individ, ci ca specie. Cînd Balzac apela la speciile zoologice, mișcarea de multiplicare și individualizare a acestora prin transpunere la societatea umană era implicată. Dar, „abstracția psihologică" nu mai convinge. În mediu, alături de factorul unificator, e introdus un altul — fie *temperamentul*, fie *ereditatea*. Abaterea de la tip, într-un grad variabil, este de cea mai strictă necesitate. Pe

[22] Émile Zola, *De la description*, în *Le Roman expérimental*, ed. cit., p. 1300.
[23] *Ibidem*.

de altă parte, asumîndu-şi rolul de a spune numai adevărul, autorul trebuie să facă uz de instrumentele sale „experimentale". Aparenţa de realitate printr-un acord imediat cu cititorul nu se mai instituie. Dificultatea vine din faptul că receptorul nu se află şi el în posesia mijloacelor adecvate. Explicaţiile sînt obligatorii, iar personajul se transformă într-un *caz*. Efectul renunţării la „abstracţie" e contrar aşteptărilor. Pentru a-l face verosimil, autorul îi imprimă o pendulare continuă de la tipic la atipic. Din această cauză, în structura eroului există un centru al conexiunilor, niciodată explicabil în întregime. Disponibilitatea, cum spune Henry James, răbufneşte. Cînd şi în ce fel este imprevizibil. Iar dacă răbufnirea nu se produce, faptul e cu atît mai uimitor. În *Le Ventre de Paris* (*Pîntecele Parisului* — 1873), un exemplu îl oferă Lisa. Urmaşă a legendarului hoinar Macquart, ea „era un Macquart aşezat, copt la minte, consecvent logic faţă de nevoia sa de bunăstare" [24]. Ereditatea încărcată nu se manifestă. Întîlnirea actanţilor se realizează în intervalul dintre probabil şi imposibil. Ca modalitate de mărire a acestuia, apare *familia*. Explicabilul şi inexplicabilul se intersectează într-o serie de personaje. Raportarea la grup este folosită ca indice al verosimilităţii. Frecvenţa romanelor „unor familii" atestă parcurgerea unui traseu comun. Zola publică începînd din 1871 ciclul *Les Rougon-Macquart*, Verga scrie *I Malavoglia* (*Familia Malavoglia* — 1881) şi *Mastro-don-Gesualdo* (1888), iar Theodor Fontane, Arno Holz şi Johannes Schlaf colaborează la *Familie Selicke* (*Familia Selicke* — 1890). Genealogiile balzaciene nu presupuneau decît transmiterea unei condiţii sociale ; aspectul, deşi prezent, trece încă de la *Fraţii Karamazov* într-un plan secund. Cum s-a ajuns aici ?

Mai întîi, prin exersarea îndelungată a romanului în sensul particularismului. Premisa este că oricărei zone, oraş sau sat, i se datorează un roman. Tentaţia de a desfiinţa de pe harta imaginară a lumii spaţiile albe înflăcărează. Originile fenomenului pot fi regăsite, la distanţe şi pe filiere diferite,

[24] Émile Zola, *Pîntecele Parisului*, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 52.

în romanul istoric al romanticilor [25], în cronicile stendhaliene [26], la Thackeray [27], în cercurile *Comediei umane* [28] sau la George Eliot [29]. Un prodigios autor de romane ale unor scene de provincie este Anthony Trollope, remarcat mai ales prin *The Barsetshire Chronicles* (*Cronicile din Barset*). Ciclul, publicat între 1855 și 1867, nu excelează însă în analiza proceselor psihice. „Abstracția psihologică" despre care va vorbi Zola este cu atît mai evidentă, cu cît Trollope se interesează de *caractere*, în maniera hogarthiană a lui Fielding. Adiționîndu-le („realismul său este prozaic și metodic" [30]), el obține panorama. Organizarea tablourilor de moravuri rivalizînd în *The Way We Live Now* (*Felul în care trăim* — 1875) cu *Bîlciul deșertăciunilor*, îl atrăsese pe Tolstoi [31]. Localizarea reprezenta doar o scenă particulară a generalului. Valul devine european. Cu înclinație pentru poezia rusticului, Peter Rosegger scoate *Die Schriften des Waldschulmeisters* (*Scrisorile învățătorului din pădure* — 1875). În Italia, spre exeemplu, „romanele cîmpenești" creaseră o întreagă literatură [32], de bunăseamă cunoscută lui Duiliu Zamfirescu.

Finalitatea investită în localizarea mediului se modifică. Implicațiile devin sesizabile în opera lui Thomas Hardy. În *Far from the Madding Crowd* (*Departe de lumea dezlănțuită* — 1874), romancierul își plasează spațiul conflictual în satul Weatherbury. Ca miniatură a universului social, satul constituie o scenă încăpătoare. Dar, înrămarea ei într-un comitat nu i-ar fi asigurat „o canava destul de întinsă scopului urmărit" [33]. Iar scopul recunoscut al lui Hardy constă într-o raportare a caracterului la mediu, pentru a „intensifica

---

[25] Vezi pp. 119—120.
[26] Vezi pp. 232—233.
[27] Vezi pp. 272—282.
[28] Vezi pp. 305—306.
[29] Vezi pp. 343—344.
[30] Ernest A. Baker, *The History of the English novel*, ed. cit., vol. VIII, p. 117.
[31] Cf. Lev Tolstoi, *Jurnal*, ed. cit., p. 195.
[32] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, ed. cit., p. 399.
[33] Thomas Hardy, *Departe de lumea dezlănțuită*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 5.

expresia gîndurilor"[34]. Reflectînd drumul sinuos de la capriciile fiinţei pure spre pacea tîrzie, a impulsurilor cuminţite, destinul Bathshebei Everdene aparţine cunoaşterii. Deopotrivă, caracterul rezultă din acţiunea modelatoare a lumii morale asupra unei vitalităţi înnăscute, mediul ia naştere ca o încrengătură de circumstanţe brute dispunînd formarea. Abia la acest nivel, sfera unui comitat e restrictivă. Definirea teritoriului cu un nume real, ar fi înconjurat spaţiul fictiv cu ziduri. Montarea pe harta reală a scenei conflictuale, cu decupări străine de dimensiunea sa lăuntrică, consfinţeşte o dependenţă nefuncţională. În consecinţă, Hardy îi acordă numelui de Wessex o *funcţie fictivă*, „denumire reală a unui district ce făcuse parte dintr-un regat de mult apus"[35]. Gestul, de nebănuit în peisajul romanului din secolul al XIX-lea, va fi reluat de Faulkner. Zola sau Verga, în consonanţă cu evoluţia romanului de pînă atunci, utilizează denumirea reală, căutînd să-i anuleze orice funcţie fictivă. Pentru ei, mediul romanesc se prelungeşte dincolo de hotarele operei. Pînă la ultimul roman al lui Hardy, *Jude the Obscure* (*Jude neştiutul* — 1896), opoziţia este mereu mai dilatată. Nu însă fără coincidenţe cu preferinţa ultimelor decenii pentru scenele de experimentare a eredităţii. Soarta lui Jude, personaj cu atribute de obîrşie picarescă, reprezintă o replică sumbră la destinul Batshebei, oprit într-un moment de posibilă fericire. Instrumentul fatalităţii este Bătrînul Timp (Little Father Time), cum simbolic i se spune copilului născut împotriva firii din Jude şi Arabella. În plan simbolic, Bătrînul Timp este un Euphorion, transpus într-o mitizare tragică a eredităţii încărcate. Sinuciderea sa, suprimare simbolică a şanselor de supravieţuire, schimbă radical funcţiile spaţiului romanesc. Este o arhaizare, efect de dobîndire a profunzimii de mare raritate în epica veacului trecut.

Opera lui Thomas Hardy degajă, prin contrapunct, un înţeles privind stadiul final ar romanului din secolul al XIX-lea. Se dă o triplă bătălie: asupra *mediului*, asupra

[34] Apud J. I. M. Stewart, *Eight Modern Writers*, Clarendon Press, Oxford, 1964, p. 28.

[35] Thomas Hardy, *Departe de lumea dezlănţuită*, ed. cit., p. 5.

localizării lui ca spaţiu conflictual, asupra *caracterului.* Victoria într-una din ele, decide postura adoptată în celelalte. La Hardy, accentuarea asupra termenilor laterali (mediu şi caracter) conduce la o fictivă „definire teritorială", paralel cu o metamorfoză a mediului într-o ambianţă tragică. Or, în acest cadru, triumfă caracterul. Tipar ideal, mascînd „documentele umane", el este pentru Zola semnul unei „opere romaneşti" şi nu al uneia „naturaliste" [36]. În pofida acestei alinieri, agitatoare, supremaţia caracterului transpare şi în *The Egoist* (*Egoistul* — 1879) lui George Meredith. Aici, însă, muza este a comediei. Dialogînd cu utilitarismul lui Stuart Mill şi evoluţionismul lui Darwin, autorul *Egoistului* transformă mediul într-o „carte a lumii" („umanitatea se află în posesia unei cărţi imense" [37]), caracterul într-o „carte a egoistului". Localizarea rămîne arbitrară, după legile comediei. Protagonistul e „un gentleman din ţara şi din epoca noastră". Singura condiţie derivă din posibilitatea ca „privirile detective" ale unor spiriduşi, care ocupă în numele autorului „posturi de observaţie", să descopere ridicolul în figurile cele mai impozante. Procedeul, deloc neverosimil dată fiind utilitatea sa în analiza caracterologică, se bazează pe două opţiuni. Ca moralist, Meredith propune : „să lăsăm deoparte maimuţele, de la ele n-avem nimic de învăţat" [38]. Criteriul este, aşadar, utilitatea. Ca romancier, condamnă patosul : „Cît despre patos, nici un vas nu mai poate naviga acum fără el ; nu mai ducem lipsa patosului" [39]. Orice depăşire a lucidităţii se pedepseşte de către „hoardele demoniace". Concluzia — adevărat avertisment, precedînd elaborarea doctrinei naturaliste — stipulează o rezervă în ceea ce priveşte capacitatea „ştiinţei" de a imprima verosimilitate unui personaj şi unei situaţii. Ea nu poate fi un antidot pentru „pietonii obosiţi care se urcă pe locomotiva unui tren de mare viteză" [40]. Cu siguranţă, văzîndu-se un deschizător de

[36] Émile Zola, *Lettre à le jeunesse,* în *Le Roman expérimental,* ed. cit., p. 1229.
[37] George Meredith, *Egoistul,* E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 25.
[38] *Ibidem,* p. 27.
[39] *Ibidem,* p. 28.
[40] George Meredith, *Egoistul,* ed. cit., p. 26.

drumuri, Zola îl excomunica pe acest contestatar al „secolului naturalist". Dar mai există o soluție de contestare a supremației mediului, avînd ca punct de plecare *falsa localizare*. Direcția este urmată de Samuel Butler în *Erewhon, or Over the Range* (*Erewhon sau dincolo de munți* — 1872). Apelul la o lume imaginară, oglindă distorsionată a unei realități sociale imediate, amintește de Swift. Anormalitatea reprezintă asumarea ironică a unui adevăr pe dos. Adept și prieten al lui Darwin, Butler nu se aplică asupra unor „corpuri vii", ci mînuiește figuri alegorice.

În contrast, Zola, Verga sau Capuana au impus rolul determinant al mediului. Sub dictatura sa, personajele se regrupează nu într-o tablă a caracterelor, ci într-o magmă temperamentală — familie, mulțime. Localizarea unui mediu și al romanului său înseamnă o prindere într-o pînză de fibre nervoase. În locul galeriilor balzaciene se instalează unitatea „pîntecelui". Sue declanșase moda *Misterelor*, o subterană structurată arihtectural, Zola oferă modelul — Matilde Serao scrie *Pîntecele Napolelui* — acestui fagure, secretînd documente umane. În fața veacului în amurg, era o ultimă victorie a romanului împotriva lui însuși. Firește, efectul realului își amplifică, pînă la scandalizarea convențiilor, forța de penetrație. Dar mijloacele experimentării sale nu trec hotarul dintre secole. Din romanele lor răzbate doar *arta*, acea realitate secundă pe care programatic doar au ignorat-o.

BCUIASI/CENTRAL LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

I. **Noul roman de la 1800** 5

O epocă de roman, p. 7. Un secol fără titlu, p. 9. Oglindă de-a lungul unui drum, p. 11. Romanul şi noul roman, p. 17. Între *Pluspoesie* şi *Minuspoesie*, p. 23. De la *cartea* lui Novalis la *planurile de aur* ale lui Eminescu, p. 27. Roman dramatic şi ironie romantică, p. 41. Basm şi vocaţie teatrală, p. 47. Neowertherienii, p. 51. Deplasarea egotistă, p. 63. Universul într-un spectacol general, p. 69.

II. **Feţele realităţii romantice. Între istorie şi fantastic** . . . 80

Geneza istorismului romantic, p. 81. Tensiunea evocării, p. 89. Bătălia asupra romanului istoric, p. 91. Asentimentul poetic şi asentimentul istoric, p. 97. În atelierul lui Scott, p. 103. In umbra noului Homer, p. 111. Reforma lui Vigny sau romanul sintetic, p. 123. Nesfîrşitul flux hugolian, p. 131. La răscrucea asentimentelor dificile : donabbondismul, p. 141 şi cronica mériméeană, p. 147. Miracole în istorie şi istorii miraculoase, p. 155. Elixirele lui Hoffmann, p. 161. Responsabilitatea fantasiei, p. 165. Convergenţă şi disoluţie, p. 167.

III. **Roman pentru roman sau estetizarea ficţiunii** 172

Între romantism şi realism, p. 173. Ficţiune istorică, istorie fictivă, p. 175. Eliminarea fantasticului, p. 177. Realitatea imediată, p. 179. Fragmentarismul romanesc, finalitatea în dispută, p. 183. Artizanatul lui George Sand, p. 185. Roman pentru roman sau imposibila indiferenţă, p. 197. Romantismul în recidivă, p. 207.

IV. **Realismul, artă a contrapunctului** 215

Realismul ca predicat al expresiei prozaice, p. 217. Cosmosul axiomatic, p. 221. Termenii de referinţă, p. 223. Picturalitatea moravurilor, p. 227. Organizarea cîmpurilor vizuale, p. 229. Cruzime epică şi *Zeitgeist*, p. 231. Prozaismul beylist, p. 233. Datele romaneşti în contrapunct, p. 251. Călătoria romanescă sub controlul emoţional al lui Dickens,

p. 253. Reorientarea modalităţilor narative, p. 267. Farsa romanticului *Wandermotiv*, p. 271. Bîlciul fără erou al lui Thackeray, p. 273. Integrala realitate sau ascensiunea spre colecţia de romane, p. 279.

V. Comedia actelor umane 283

Emblema *Comediei:* între *vechea* şi *noua comedie*, p. 285. De la *O mie şi una de nopţi* la *Comedia umană*, p. 289. Scara mimesis-ului, p. 293. Contractul social şi condiţia estetică a romancierului ca secretar, p. 301. Lectura în spirală şi ondulaţiile vieţii umane, p. 303. Primul cerc: *Studiile de moravuri*, p. 305. Ordinea *scenelor*, p. 309. Oglinzile concentrice, p. 311. De la sistemele devenind oameni la oamenii care sînt sisteme, p. 315. Adîncimea cercului secund: *Studiile filozofice*, p. 317. Narcisismul respins din ultimul cerc: *Studiile analitice*, p. 321.

VI. Sociogonii româneşti. Dinamica spaţiilor conflictuale . 324

Spaţiul, agent al naraţiunii, p. 325. Cadru metonimic şi cadru metaforic, p. 329. Statutul estetic al universului obiectual la Fromentin, p. 331. *Misterele*, un *Coliseus sive Theatrum*, p. 333. Motivaţia realistă, p. 337. Diversitatea opţiunilor, p. 339. Ochiul, viziune a unei lumi, p. 347. Vitraliile flaubertiene, p. 349. Experimentarea liniei, p. 359. Documentele privirii copiate la dublul pupitru, p. 365. Logica textului în *Ciocoii vechi*, p. 367. Spaţializarea în lupta romanului împotriva romanescului, p. 377. Totalizarea tolstoiană, p. 379. Ecouri multiple, p. 389.

VII. Renaşterea polifoniei. Căile spre realitate 391

Polifonie şi roman polifonic, p. 393. Durata muzicală şi timpul conţinutului, p. 397. Reversibilitatea trecerii de la omofonie spre polifonie, p. 399. Mediaţia lirică între adevăr şi frumos, p. 401. Drama relatării, p. 407. Polifonia operei lui Dostoievski, p. 411. Reducţia la portret, imagine diagramatică, p. 421.

VIII. **Verosimilitatea pierdută. Tentativele scientizării . . . 424**

Minoratul romanului de sfîrşit de veac, p. 425. Boala secolului într-o afectare reluată, p. 427. Unitatea unui secol de roman, p. 429. Arta lui Turgheniev, un fenomen originar. Abaterile temperamentale de la tip, p. 431. Particularismul romanesc. Tripla bătălie fără învingător, p. 433.

Bibliotecon de limbi clasice
şi moderne

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: MIRCEA BUCURESCU
Tehnoredactor: VICTOR MAŞEK

*

Tiraj 4330 ex. broşate. Bun de tipar: 10.12.1977.
Coli de tipar 27,5

*

Tiparul executat sub comanda
nr. 1625
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„O epocă sau un secol de roman se conturează prin alăturarea criteriilor de ordin morfologic celor de factură istorică. Pluralitatea formulelor sale de existență, chiar înlăuntrul aceluiași interval, anulează tentația de a alcătui o legislație a genului dar nu-i estompează unitatea. Aceasta din urmă reprezintă un fundal pe care se profilează atît înnoirile impuse sistemului epic de către un creator, cît și gradul de coincidență dintre resursele care îl determină ficțiunea și tipurile de integrare a realității, specifice unei epoci anume. Fără o asemenea convergență, opera — indiferent de vremea în care a fost scrisă — ar înceta să-și mai exercite funcția esențială, deoarece limbajul romanesc și-ar pierde transparența. Or sensul estetic în activitatea romancierului este viața, nu limbajul. Deschizînd accesul în ficțiune prin sfidarea unor mode care tind, paradoxal, să se permanentizeze, romanul — comparat de Stendhal, un om al secolului al XIX-lea, cu o «oglindă purtată de-a lungul unui drum larg» — se raportează la neîntrerupta sa istorie și, reflectînd contactul cu datele sale originare, își reflectă propriul destin."

TUDOR OLTEANU